VON KUNST ZUR GESTALTUNG

VON ADOLF BEHNE

Von Kunst zur Gestaltung

Einführung in die moderne Malerei

von Adolf Behne

Berlin 1925

Arbeiterjugend-Verlag, Berlin SW 61, Belle-Alliance-Platz 8

Den Lesern:

Da ist ein Berg. Ihn zu besteigen ist nicht unmöglich. Aber es ist doch schon mancher Bergsteiger abgestürzt. Leicht ist er nicht zu nehmen.

Auf diesen Berg soll ich Euch, die Jugend, hinaufführen. Wie ist das zu machen?

Nun, ich kann den Berg nicht niedriger machen als er ist, nicht um einen Meter kann ich ihn niedriger machen. Ich kann nur die Seite zum Aufstieg auswählen, die am wenigsten Hindernisse macht, kann die Etappen des Aufstiegs Eurer Kraft anpassen, Erholungspausen einschieben, kann Euch aber die Anspannung aller Eurer Kräfte nicht abnehmen. Wer hinauf will, muß arbeiten. Weniger als ein Großer? – Vielleicht mehr.

Wollt Ihr hinauf?

Es wird manchen Schweißtropfen kosten – aber die Aussicht in das Leben, in die Welt ist herrlich!

Den Kritikern:

Ich weiß im voraus, welchen Einwand man gegen meine Darstellung erheben wird. Man wird sagen, daß ich, in dem Bestreben, die neue Kunst jungen Sozialisten verständlich zu machen, diejenigen Momente absichtlich unterstrichen hätte, die Parallelen zum Befreiungskampf der Arbeiterklasse nahelegen.

Aber nein, jede Einstellung lag und liegt mir völlig fern. Wer nicht an der Oberfläche der Kunst haften bleibt, muß erkennen, daß die neue Kunst Kämpfer ist für einen kommenden Sozialismus.

Berlin, August 1924.

ARTUR SEGAL
PRISMATISCHE KONSTRUKTION 1923

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/vonkunstzurgesta03behn

Guyau: L'Art – c'est de la tendresse

Tolstoj: Es gibt keine besondere Großtat, die wir in diesem Leben zu vollbringen hätten. Unser ganzes Leben soll eine Großtat sein

Die Kunst muß die Gewalt beseitigen

Kunst – eine Wolke von heiligen Gefühlen umgibt den Begriff und verdunkelt ihn. Klar, einfach, nüchtern von Kunst zu sprechen, gilt den meisten Menschen als Lästerung; denn Kunst ist ihnen etwas Heiliges, Erhabenes, Göttliches, etwas ganz Besonderes, der Künstler eine Art Übermensch, dem man ein anderes Sittengesetz zugesteht. Gewöhnliche Sterbliche haben einen Beruf, der Künstler eine Mission, und man findet es nicht nur richtig, sondern wünscht es sich, daß der Künstler sich auch äußerlich von andern Menschen unterscheide – durch wallende Locken, malerisch flatternden Schlips, verträumte Augen –, und man ist enttäuscht, wenn er seine göttliche Sendung als Maler, Sänger, Dichter nicht zur Schau trägt. Man sieht im Künstler ein Ideal. Muß man selbst sich im Alltag mit tausend Sorgen und elenden Schwierigkeiten des Daseinskampfes herumschlagen, so soll doch der Künstler wenigstens beweisen, daß es ein höheres, schwungvolleres, schöneres Leben gibt. Deshalb ist man geradezu entzückt, wenn der Künstler weltfremd ist. Ja, es gehört zu ihm, daß er hungert. Sein Hunger, bildet man sich ein, verwandle sich ja in Gesang, in herrliche Form, in Musik. Er wird sicher-

lich gar nicht als banaler irdischer Hunger empfunden. Den Künstler umgibt man hartnäckig mit einem Nimbus. Er hat noch einen letzten Schimmer von der Jenseitigkeit des Zauberers der primitiven Stämme.

Sicherlich liegt in der Arbeit des Künstlers manches, was geheimnisvoll ist. Aber in welcher Arbeit läge das nicht? Und ist es nicht richtiger, daß wir, um zur Erkenntnis irgendeines Tuns zu kommen, anfangen bei dem Erkennbaren, Sicheren, Eindeutigen seines Tuns statt bei dem noch Ungewissen und schwer Durchschaubaren?

Es gibt viele Zweige menschlicher Arbeit. Es gibt Techniker, Gelehrte, Handwerker, Schriftsteller und viele andere. Bei den Handwerkern gibt es Zimmerleute, Maurer, Schmiede, Töpfer, Korbflechter. Will ich jemand deutlich machen, was ein Maurer ist, so werde ich doch mit dem beginnen, was den Maurer von den andern unterscheidet, was er besonders und eigentümlich leistet. Ich werde von seinem Arbeitsmaterial, von seinem Handwerksgerät ausgehen und gerade von dem, was nur er, kein anderer Handwerker verwendet. Auf diese Weise kann ich ziemlich bald einem Unwissenden, etwa einem Kinde, klarmachen, was ein Maurer ist. Sehr schwer aber wird mir das gelingen, wenn ich mit Eigenschaften anfange, die der Maurer zwar auch besitzt, die aber gleicherweise sehr viele andere Handwerker haben müssen, etwa Gesundheit, gute Augen, Zuverlässigkeit. Gesundheit muß auch der Landmann haben, gute Augen auch der Mechaniker, Zuverlässigkeit auch der Kaufmann.

Wenden wir diese Regel auf den Künstler an.

Es gibt verschiedene Gebiete der Kunst: Dichtung, bildende Kunst (Malerei, Bildhauerkunst, Zeichnung, Architektur), Musik, Schauspielkunst, Tanz.

Greifen wir die Malerei heraus.

Um jemand zu sagen, was ein Maler ist, werde ich nach unserm Beispiel feststellen, welches sein ganz besonderes und

eigentümliches Gerät und Arbeitszeug ist, das Material, mit dem er arbeitet.

Das sind die Farben.

Gewiß, es gibt auch andere Berufe, die Farbe verwenden. Der Schneider hat farbige Stoffe, der Gärtner arbeitet mit bunten Blumen, der Dachdecker hat rote Ziegel und blauen Schiefer. Aber für sie und alle andern – und wer käme nicht irgendwie mit Farbe zusammen – ist die Farbe doch nur ein Nebenwert, nicht das eigentliche und bestimmende Material, auf dem die Arbeit begründet ist. Für den Schneider ist unendlich viel wichtiger als die Farbe seiner Stoffe ihr Webcharakter, ihre Dauerhaftigkeit, und ihr Gesetz empfängt seine Arbeit nicht von der Farbe, sondern vom Bau des menschlichen Körpers und dem Verhalten der verwendeten Stoffe zum Licht, zum Regen, zur Haut. Der Gärtner wird gewiß, wenn er ein Blumenbeet zusammenstellt, auf passende Farben Rücksicht nehmen; aber das Fundament seiner Arbeit ist ein ganz anderes: die Kenntnis des Bodens und seiner besonderen Eignung für bestimmte Pflanzen, die Kenntnis der Lebensgewohnheiten seiner Sträucher, Bäume und Stauden, und der Dachdecker entscheidet sich für Rot oder Blau nicht nach seinem Geschmack, sondern nach dem Neigungswinkel des Daches, der das Abfließen des Regenwassers verlangsamt oder beschleunigt und danach den glatteren Schiefer fordert oder den stumpferen Ziegel zuläßt.

Ganz anders ist das Verhältnis zur Farbe beim Maler.

Der Schneider, der Gärtner, der Dachdecker könnten auch arbeiten, wenn gar keine Farben existierten, nicht aber der Maler. Denn Malen heißt »mit Farben arbeiten«. Dagegen gibt es nichts einzuwenden. Das ist keine willkürliche Bestimmung, sondern eine einfache Tatsache.

Nun könnte jemand sagen, wenn Malerei das Arbeiten mit Farbe ist, dann besteht ja gar kein Unterschied zwischen einem Anstreicher und einem Malkünstler.

Nein, zunächst ist da tatsächlich kein Unterschied, beide sind zunächst Maler – so wie ein Korporal und ein General zunächst beide »Soldaten« sind, zum Unterschied von allen Zivilberufen. Und wie im Heere Napoleons jeder Grenadier den Marschallstab im Tornister trug, so kann der Anstreicher zum Malkünster werden.

Wodurch?

Dadurch, daß er sich zu einer immer bewußteren Arbeit aus dem Material der Farbe heraus entwickelt.

Was bedeutet das?

Der Anstreicher verwendet die Farbe nur als einen mechanischen Überzug irgendwelcher ihm gegebener Flächen. Er tut das heute noch immer umständlich handwerklich mit dem Pinsel; im Prinzip aber kann man das maschinell ausführen, z. B. durch ein Spritzverfahren. – Meist ist der Anstrich einfarbig; aber auch wenn er bunt und reich an Farben ist (wie die Reklamemalereien an Drogengeschäften), ist er ein Auftragen von Farbstoffen auf beliebige Wände, auf deren Beschaffenheit der Anstreicher gar keinen Einfluß hat.

Der gewöhnliche Anstreicher ohne Ehrgeiz wird seine Quadratmeter Wand recht und schlecht herunterpinseln. Der gute Anstreicher wird sich bemühen, einen möglich guten, gleichmäßigen und haltbaren Anstrich zu machen. Das setzt voraus Sorgfalt im Einkauf der Farben, Peinlichkeit im Anrühren, Beobachten von gewissen Regeln beim Mischen der Farben, Sammeln von Erfahrungen und Nachdenken über sie und ein gewisses Experimentieren. Der gute Anstreicher wird sich mehr und mehr aller der sehr besonderen Eigenschaften seines Farbmaterials bewußt, weiß sich dadurch vor Zufällen und Mißerfolgen zu schützen, lernt, mit den Farben ganz exakt zu rechnen.

Wenn er es darin zur Meisterschaft bringt, so darf er des Lobes gewiß sein.

Aber selbst wenn dieser gute meisterliche Anstreicher seine Farben sehr genau kennt, so hat er doch zunächst nur eine

Seite ihres Wesens in sein Bewußtsein aufgenommen – und zwar ihre technisch-praktische Eigenart. Das ist schon eine sehr respektable Leistung. Denn die Farben haben weit mehr Eigensinn und Selbstwillen, als man glauben möchte. Aber außer der technisch-praktischen und in diese übergehend gibt es eine andere, die ästhetische Eigentümlichkeit der Farbe.

Das heißt: eine Farbe, z. B. ein bestimmtes Blau, hat nicht nur als Stoff, als Farbkörper, als Masse (Pigment) ganz gewisse Besonderheiten ihres Verhaltens, indem sie lichtbeständig ist oder nicht, Feuchtigkeit verträgt oder nicht, allmählich sich verändert, dunkler oder heller wird, in eine andere Farbe übergeht (aus Blau in Grün, aus Rot in Schwarz), sondern hat auch als sinnliche Kraft auf unser Auge ganz feste, gesetzmäßig wirkende Macht.

Gehen wir von einfachen, bekannten Dingen aus.

Jeder Mensch weiß, daß Rot lebendiger wirkt als Schwarz, daß Grün beruhigt, Blau dagegen beunruhigt. Jeder Mensch kennt die uralte Volkssymbolik: Grün die Hoffnung, Rot die Liebe, Gelb der Neid usw.

Dieses ist, wie leicht zu erkennen, ein ganz neues Element der Farbe – eben das Ästhetische.

Der gewöhnliche Anstreicher braucht davon nichts zu wissen. Immerhin: Auch er wird nicht die Hauswand eines Sargmagazins rot und grün anstreichen. Der gute meisterliche Anstreicher, wenn er die technisch-praktischen Eigenschaften seiner Farbstoffe genau studiert, wird von selbst auch Beobachtungen an ihren sinnlichen oder ästhetischen Wirkungen machen, und ist er nun nicht nur ein sorgfältiger Hersteller von dauerhaften Tünchen, hat er vielmehr auch Feinfühligkeit des Auges, Liebe zum sinnlichen Wesen der Farbe, so wird man ihm die Möglichkeit, an künstlerische Wirkungen heranzukommen, nicht abstreiten können.

Derartige, ganz ausgezeichnete Anstreicher hat es in Stadt und Land vor gar nicht sehr ferner Zeit noch gegeben. Ja, ge-

legentlich trifft man sie noch heute. In kleinen Städten überrascht uns manchmal eine Straße, in der eine ganze Reihe von Häusern farbig leicht zueinander abgestimmt ist, mit einem schönen Gefühl für farbige Folgerichtigkeit, oder ein sehr hübsches Absetzen farbiger Fensterlaibungen gegen die Wand (Oranienburg, Brandenburg, Lehnin, Rügenwalde).

Handelt es sich da um Malkunst?

Im allgemeinen nicht, weil da im allgemeinen mehr ein frischer, gesunder Instinkt am Werke ist, als bewußte Klarheit und bestimmter Wille, die auf ein gesetztes Ziel konsequent losgehen. Nun ist ein gesunder und frischer Instinkt gewiß sehr viel wert, und ohne ihn wird wenig Gutes entstehen. Aber allein wird er das höchste Ziel doch noch nicht erreichen. Er bleibt immer vom Glück, vom günstigen Zufall abhängig, weil die volle Klarheit über alle Voraussetzungen des Arbeitens mit Farbe ihm doch noch fehlt.

Die Wirkungen, die ein gesunder und frischer Instinkt erreicht, können hübsch, ja überraschend hübsch sein; aber sie sind noch nicht viel anderes, als manche hübschen Ergebnisse der Sicherheit, sich nett und geschmackvoll anzuziehen.

So wenig ein geschicktes Basteln schon technische Wissenschaft ist, so wenig ist das Ergebnis des Farbeninstinktes schon Malkunst. Aber was in der Malkunst mehr enthalten ist, was in ihr über den Farbeninstinkt (Dilettantismus) hinausgeht, das sind nicht irgendwelche schwer in Worte zu fassende mystische Uebermenschlichkeiten, sondern ganz bestimmte benennbare Dinge.

Welche?

Der Dilettant – und einer der glücklichsten Maldilettanten ist das Kind – schafft nicht etwas Neues, wenn auch manchmal Ungewohntes und Überraschendes.

Der Dilettant verwendet die Farben stets innerhalb des Bekannten, innerhalb der bereits vorliegenden Erfahrung. In demselben Moment, da es dem Dilettanten gelingt, ein Neues

aus der Farbe zu bilden, ist er nicht mehr Dilettant, sondern Künstler.

Da entsetzen sich nun die alten Tanten und die feinen vornehmen Leute und sagen: »So, auf das Neue kommt es Euch an in der Kunst – !?« – »Ja«, sagen wir: »Auf das Neue. – Und worauf kommt es denn Euch an?« Und dann reden jene geschwollen viele Stunden lang und sagen endlich mit Gefühl: »Nun . . ., auf die Kunst.« Und da sind wir so klug wie vorher.

Ja, auf das Neue kommt es an. Das heißt auf das Erfundene, auf das Entdeckte, auf das Geschaffene, ganz genau so in der Kunst wie in der Technik, in der Chemie, in aller Wissenschaft. Wer als Physiker aus zehn Lehrbüchern das elfte zusammenstellt, ist Dilettant, auch wenn er Professor an der Universität ist. Wer als Physiker einen neuen Gedanken hat, einen neuen Weg weist, der ist Schöpfer, auch wenn er Autodidakt ist. Auf das Neue kommt es an. Auf das, was als ein Erobertes, Errungenes zum ersten Male dasteht und den Horizont des Menschen, seinen Lebensraum erweitert.

Nörgler, Zweifler, Schwächlinge haben versucht, das Neue verächtlich zu machen. Nur im Alten, Bewährten, Überlieferten liege Wahrheit, Schönheit und Wert. Weil sie selbst keine Kraft haben, Neues zu schaffen, verherrlichen sie das Alte – Füchse, denen die Trauben zu hoch hängen.

Nun, wir meinen mit dem Neuen nicht das Sensationelle, Niedagewesene, Erstmalige der Zeitungsinserate und der Marktschreier, wir meinen nicht die Nouveautés der Mode und der Bijouterie, nicht die neuen Muster der Konfektion oder die neuen Modelle der Autoindustrie – sondern wir meinen jene geistige Leistung, die das Erkenntnisgebiet des Menschen nach irgendeiner Seite hin wesentlich erweitert, jenes Neue, das wir, auf welchem Gebiete immer, als eine Tat bezeichnen können, also z. B. die erste Konstruktion eines Autos, nicht aber die wechselnden neuen Moden der Autokarosserie.

Auf dem Neuen beruht die Entwicklung des Menschen, d. h. die fortschreitende Eroberung des ihm gesetzten Lebensraumes in der Welt.

Es haben immer die schöpferischen Menschen aller Zeiten und Zonen das Neue geliebt, und es ist mir keine Äußerung schöpferischer Menschen bekannt, die griesgrämig am Neuen mäkelte. In jedem starken Schöpfer steckt der Entdecker, und welcher Typ genießt halb unbewußt im Volk die größte Popularität? Stets der Erfinder.

Wir sagten, selbst die auf einem frischen und gesunden Farbinstinkt basierte Arbeit bleibe zunächst noch Dilettantismus und werde zur Kunst des Malens erst dann, wenn sie Neues schafft.

Kann ihr dieses Neue denn nicht durch einen Zufall gelingen?

Niemals!

Alles wirklich Neue muß bewußt und exakt erarbeitet werden, in der Wissenschaft wie in der Kunst. Glücksumstände spielen hinein, aber nur bei denen, die am intensivsten und treuesten ihr gesetztes Ziel verfolgen. Ein Röntgen hat Glück, aber kein Stümper, und Menzel sagt: »Genie ist Fleiß«.

Wenn unser Anstreicher so weit gelangt, daß er nicht nur technisch gute, dauerhafte, einwandfreie Anstriche macht, sondern dabei auch hübsche und geschmackvolle, dem Auge wohlgefällige Farbzusammenstellungen gibt, so hat er in der Beherrschung der Farbe eine nicht geringe Fähigkeit erreicht. Aber er ist in der Kenntnis der Farbe noch immer nicht an das Ende gelangt, und deshalb ist es ihm nicht möglich, ein wirklich Neues aus ihr zu bilden, d. h. er ist noch nicht Künstler. Denn eben nur auf Grund der absoluten Farbbeherrschung ist dieses zu erreichen möglich, ohne dem bleibt die Leistung geschmackvoll, wird nicht erfinderisch.

Und welche Kräfte der Farben kennt und beherrscht unser Anstreicher denn noch nicht?

Wir hatten nach den technisch-physikalischen Eigenschaften des Farbmaterials (Lichtbeständigkeit, Verhalten zum Wasser, Haltbarkeit usw.) ihre ästhetischen Eigenschaften erwähnt. Doch sind diese keineswegs erschöpft mit den oben angedeuteten Stimmungswerten (ruhiges Grün, lebendiges Rot usw.). Es handelt sich da vielmehr noch um eine Fülle von Eigenschaften der Farbe, die objektiver Natur sind und deren Kenntnis eine regelrechte Wissenschaft bildet. Jene Stimmungswerte der Farbe sind nicht oder nur bedingt objektiver Natur, d.h. ob ich eine Farbe als sympathisch oder als unsympathisch, als hoffnungsvoll oder trostlos empfinde, hängt ziemlich stark von meiner persönlichen Seelenbeschaffenheit ab, was sich schon darin ausdrückt, daß diese Dinge dem Wechsel unterliegen. Derselbe Mensch reagiert auf dieselbe Farbe seelisch nicht immer gleich, erst recht aber wandelt sich die gefühlsmäßige Antwort (Reaktion) auf eine Farbe nach dem Alter, der Klasse, der Rasse, der Kultur (z. B. ist für die Chinesen nicht Schwarz, sondern Weiß die Farbe der Trauer).

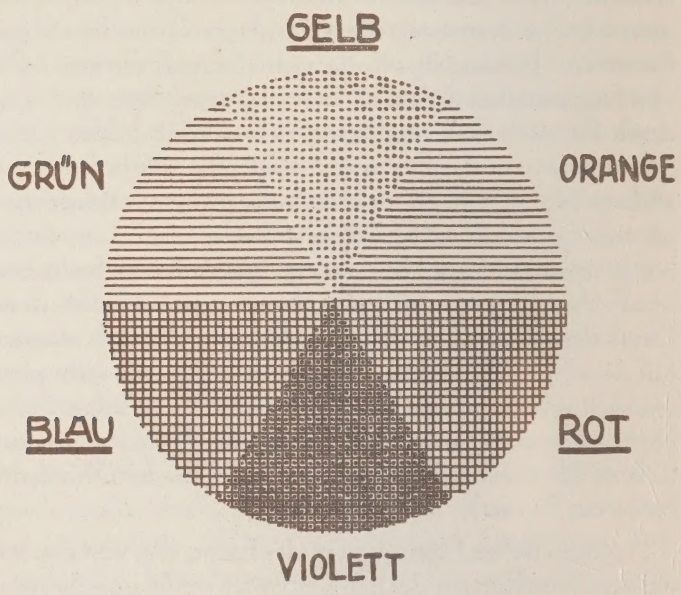
Dagegen stehen Eigenschaften der Farbe, die, von den jeweiligen Beziehungen des Betrachtenden völlig unabhängig, immer die gleichen, konstanten sind und bleiben, die gesetzmäßig das eigentümliche Leben einer Farbe ausmachen, ähnlich wie in einem chemischen Element bestimmte und konstante Qualitäten dessen Wesen bestimmen.

Nennen wir jene konstanten unveränderlichen Eigenschaften der Farbe ihre Spannungsverhältnisse, dann ist jede Farbe durch sie nach vier Richtungen hin bestimmt:

1. nach ihrer Stellung im Farbkreis,
2. nach ihrer größeren oder geringeren Reinheit,
3. nach ihrer größeren oder geringeren Helligkeit,
4. nach ihrem räumlichen Verhalten.

Wir wollen diese wichtigen Dinge kurz erläutern.

1. Die Stellung im Farbkreis bestimmt den Charakter der Farbe z. B. als Rot (Blau, Gelb, Violett, Grün, Orange usw).



2. Dieses Rot (und entsprechend jede andere Farbe) unterliegt Abwandelungen seiner Reinheit – je nach dem Grade, in dem es sich mit andern Farben vermischt, d. h. Rot hat die Nuancen: Zinnober, Krapp, Englisch Rot, Roter Lack usw. (Farbtafel I)

3. Das Rot und auch jede seiner durch Beimischung anderer Farben entstandenen Nuancen kann, ohne sich im Charakter zu verändern, heller oder dunkler auftreten, je nach dem Grade der Beimischung von Schwarz oder Weiß. (Tonwert einer Farbe bzw. einer Farbnuance.)

4. Jede Farbe hat eine bestimmte Neigung, sich dem Betrachter zu nähern oder sich von ihm zu entfernen. – Natür-

lich bleibt die Farbe physikalisch faktisch auf ihrem Platze, aber optisch, für unser Auge, ästhetisch tritt sie nach vorn (Rot, Gelb) oder weicht sie zurück (Blau, Schwarz). (Wenn man will, kann man diese Vorgänge in das bekannte Gebiet der optischen Täuschungen einreihen.) Die Farben sind gleichsam von verschiedener Aktivität. Rot und Gelb sind aktiv, von starker Spannung, rücken vor (man nennt sie auch warme Farben); Schwarz, Blau sind passiver, treten zurück, man nennt sie auch kalte Farben. Ein stumpfes Auge wird diese Unterschiede vielleicht nicht bemerken, ein empfindliches Auge erkennt sie bald. (Siehe Farbtafel II).

Alle diese Wandlungsmöglichkeiten der Farbe muß gründlich, muß absolut beherrschen, wer mit und aus der Farbe ein Neues schaffen will, wer nach unserer Erklärung als Künstler mit ihr arbeitet.

Das klingt nun vielleicht ziemlich einfach, in Wahrheit aber handelt es sich um das Arbeiten in einem außerordentlich komplizierten und zugleich äußerst fein empfindlichen Material. Denn jede Farbe wirkt nicht nur an und für sich, direkt, sondern wirkt auch auf ihre farbige Umgebung ein, wie sie auch selbst von der Nachbarfarbe beeinflußt wird. Es ergibt sich also selbst bei relativ wenigen Farben ein reiches System von feinen Wechselbeziehungen, von direkten und indirekten Wirkungen, innerhalb des Charakters, der Reinheit, der Helligkeit und der Raumstellung einer jeden Farbe, einer jeden Farbnuance, eines jeden Farbtons, und alle diese Beziehungen gilt es zu meistern, sie zu einem bestimmten Ziele zu lenken, und dieses Ziel wiederum muß immer neu sein.

Hier sind wir nun recht eigentlich im Gebiet der ästhetischen Arbeit; denn immer wieder handelt es sich hier um Rücksichtnahme auf die optische Wirkung im wahrnehmenden menschlichen Auge (wahrnehmen heißt griechisch: aisthestai, daher die Bezeichnung »ästhetisch« für alle Dinge, welche die sinnliche Wahrnehmung betreffen), wobei wir aber nicht vergessen dürfen, daß zum Unterschiede von den wan-

delbaren Einflüssen der Farben auf das Gefühl, auf die Seele des einzelnen Menschen, zum Unterschied also von dem, was wir die Stimmungswerte nannten, diese Eigenschaften der Farben zwar auf Wechselwirkungen zwischen Farbe und Menschenauge beruhen, aber doch gesetzmäßig, konstant und überpersönlich, überindividuell für alle Menschen im Prinzip gleich sind.

Machen wir uns die Art dieser Wechselwirkungen an einem einfachen Beispiel deutlich.

Farben vermögen sich gegenseitig zu steigern oder sich zu beeinträchtigen. Genau dasselbe Rot ist ein anderes neben einem Grün, als neben einem Orange. Neben dem Grün wirkt es fest, klar, bestimmt; neben dem Orange matt und gedrückt. Und wieder anders ist die Wirkung dieses selben Rot neben Blau, neben Gelb, neben Schwarz, neben Violett, neben Weiß. (Siehe Farbtafel III).

Aber weiter noch: Dieses Rot, immer in genau der gleichen festgelegten Beschaffenheit, erfährt Wandlungen feinerer Art auch mit jeder geringen Veränderung des ihm benachbarten Grün, je nachdem dieses heller oder dunkler, reiner oder weniger rein ist, ob es mehr nach dem Blau oder mehr nach dem Gelb hinübergeht.

Und mehr noch: Es ist nicht bedeutungslos für die Erscheinung dieses Rot, d. h. für sein Leben in unserm Auge, in welchem Größenverhältnis es zu dem ihm benachbarten Grün steht, und ebenso wenig bedeutungslos ist es, ob dieses Grün dem Rot unmittelbar benachbart ist oder ob ein Zwischenraum (und welcher?) besteht, schließlich auch nicht, ob das Grün über ihm, unter ihm oder seitlich von ihm steht.

Nun ist aber Rot zu Grün doch noch ein äußerst einfacher Fall. Stellen wir uns einmal vor, es gelte, die gegenseitigen Einwirkungen von zwei verschiedenen Grüns, von zwei verschiedenen Rots, von Schwarz, Grau und Violett zu untersuchen und zu beobachten. – Öffnet sich da nicht in unge-

heurer Weite wirklich eine regelrechte Wissenschaft von den ästhetischen Eigenschaften der Farbe?

Man kann es eine Wissenschaft nennen, aber von andern Wissenschaften unterschiede sich doch diese dadurch, daß sie es nicht mit dem Studium und der Beherrschung von Vorgängen zu tun hat, die sich außerhalb unserer Sinnesorgane vollziehen und für welche die Sinnesorgane nur gleichsam das Transportmittel zu unserm Erkenntnisorgan darstellen (z. B. Chemie, Physik), sondern eben mit der Reaktion, der Antwort, unserer Sinnesorgane auf gewisse Vorgänge selbst. Der Chemiker mischt zwei Teile H und ein Teil O und konstatiert, daß die Mischung »Wasser« ergibt (H_2O). Dieses Produkt »Wasser« kommt zustande, ganz gleich, ob ein menschliches Auge den Vorgang sieht oder nicht. Bei unsern Experimenten aber handelt es sich ja gerade um Vorgänge im schauenden Auge.

Was unsere hier erwähnte Arbeit von einer Wissenschaft nach Art der Chemie oder Physik unterscheidet, ist also nicht etwa, daß sie weniger exakt, weniger gesetzlich, weniger kontrollierbar ist, sondern der Gegenstand der Untersuchung: dort Vorgänge in der Materie, hier Vorgänge im Wahrnehmungsorgan, ausgelöst durch Vorgänge in der Materie (Farbmaterie).

Wir können diese Arbeit getrost eine Wissenschaft nennen. Sie muß genau derjenige kennen und beherrschen, der mit dem Farbenmaterial schöpferisch arbeiten will, d. h. der mit diesem Material durch konsequente Anwendung neue Ziele erreichen will, die er sich selbst gesteckt hat. Diese Arbeit ist es, die man Kunst nennt – in unserm Falle die Kunst der Malerei.

Aber da ergeben sich wohl noch einige Fragen.

Zunächst ist doch eine Wissenschaft nur möglich dort, wo eine gesetzmäßige Ordnung aller Erscheinungen möglich ist. Denn wissenschaftlich arbeiten heißt letzten Endes: zwischen gewissen Erscheinungen die gesetzmäßigen Beziehungen her-

stellen, und dort, wo die Wissenschaft schöpferisch ist, sind entweder die Erscheinungen oder die Beziehungen neu.

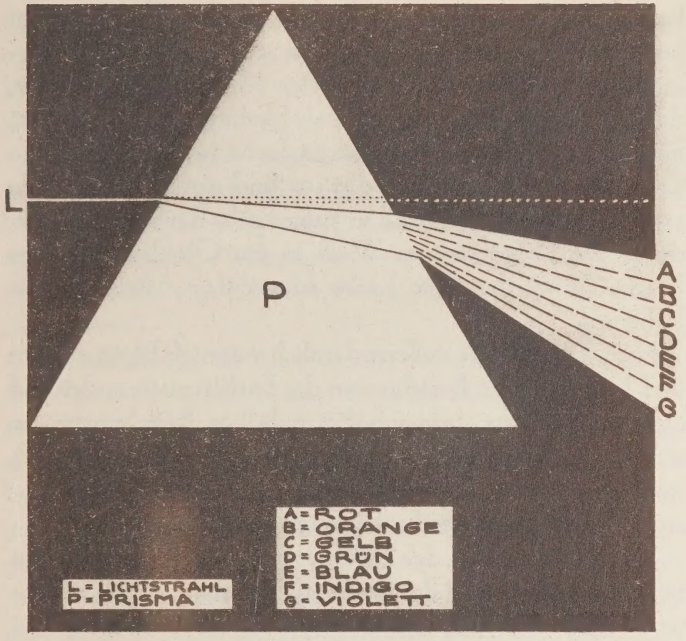
Es fragt sich also, ob das Gebiet der Farbabwandlungen und der gegenseitigen ästhetischen Farbbeeinflussungen nach bestimmten Gesetzen übersehen und begriffen werden kann.

Das ist tatsächlich der Fall.

Die Farben stehen unter dem Gesetz der gegenseitigen Ergänzung zu Weiß in der Art, daß zu jeder denkbaren Farbe die Mischung aus den in ihr nicht enthaltenen Farben die Ergänzung, die Aufhebung in Weiß ergibt.

Am einfachsten durchschaubar ist das bei dem Verhalten der drei Grundfarben Rot, Blau, Gelb. Diese nennen wir die Grundfarben, weil sich aus ihrer verschiedenartigen Mischung alle Farben ableiten lassen (Rot und Gelb gleich Orange, Rot und Blau gleich Violett, Gelb und Blau gleich Grün). Die Mischung aus Rot und Gelb und Blau ergibt theoretisch Weiß, praktisch: Grau, das um so heller wird und sich um so mehr dem Weiß nähert, je reiner die verwendeten Farben sind. Da selbst unsere besten Farbmaterialien nicht absolut rein sind, wird das absolute Weiß praktisch nie erreicht. Doch gibt es einleuchtende optische Experimente, die den Beweis liefern. Das bekannteste ist der in schnelle Umdrehung versetzte Kreisel, dessen Dach in drei Sektore Rot, Blau und Gelb aufgeteilt ist. Durch die schnelle Umdrehung mischen sich die Farben in unserm Auge und erzeugen tatsächlich den Effekt Weiß (Mischung zweier Farben im Auge wirkt immer reiner und heller als die materielle Mischung derselben Farben oder Pigmente).

Weißes Licht ist der Ausgangspunkt aller Farbigkeit. Das weiße Himmelslicht, das wir durch ein Prisma gehen lassen, ist der Beweis: in die Farben des Regenbogens zerlegt,



tritt das weiße Licht aus dem Prisma hervor, und Weiß ist auch das Ziel, zu dem alle Farbe strebt. (Siehe Abbildung).

Wir können das sehr leicht beweisen.

Blicken wir auf eine intensiv rote Fläche, so verwandelt sich in unserm Auge nach einiger Zeit ganz von selbst Rot in Grün, d. h. in die Mischung jener Farben Blau und Gelb, die, wenn Rot gegeben ist, noch zur Vervollständigung des Farbkreises fehlen. Grün ist die Farbe, die der Partner des Rot zum gemeinsamen Aufgehen in Weiß ist. Man nennt diese Partnerfarbe die Komplementär- oder Ergänzungsfarbe.

Was lehrt dieses Experiment?

Es lehrt zunächst, daß das Auge einen zeitlich zu ausgedehnten, zu intensiven, einseitigen Farbreiz nicht wünscht und sich schützt durch automatisches Erzeugen einer andern

Farbe, um das durch einseitigen Reiz gestörte Gleichgewicht herzustellen. Soweit handelt es sich mehr um einen physiologischen Vorgang. Aber zweitens lehrt das Experiment, daß jene Farbe, die sozusagen als Heilung die erste ablöst, immer die genaue Komplementärfarbe ist, nicht eine beliebige andere Farbe, und daraus und aus vielem andern ergibt sich tatsächlich, daß in jeder Farbe der Wunsch ruht, durch die Ergänzung zu Weiß in ein Gleichgewicht gebracht zu werden. Die Farbe scheut das Alleinsein, die Isolierung.

Kurz und gut: die außerordentlich mannigfaltigen, reichen und komplizierten Beziehungen der Farben zueinander sind nicht willkürliche, launenhafte, zufällige Beziehungen (in welchem Falle eine Farbenwissenschaft nicht bestehen könnte), sondern beruhen auf ganz bestimmten Gesetzen. Also ist eine Wissenschaft der Farbe möglich.

Diese Wissenschaft der Farbe, so sagten wir, muß absolut beherrschen, wer aus der Farbe als Künstler ein Neues bewußt schaffen will.

Ist aber überhaupt möglich, so wird man fragen, etwas Neues aus einem Material zu schaffen, das so festen und genauen Regeln folgt, wie wir es eben hörten – Regeln, die dem Willen des Menschen recht enge Grenzen zu ziehen scheinen?

Freilich sind die Regeln, die ästhetischen Gesetze der Farbe, sehr genau und streng, so daß sie jede Willkür des Malers ausschließen. Ändert der Maler ein Rot oben rechts in seinem Bilde, so gehen von dieser scheinbar eng umgrenzten Stelle sofort direkte und indirekte Wirkungen aus auf alle Farben in allen Teilen des Bildes. Jeder Teil ist mit jedem verknüpft durch jene von uns wenigstens angedeuteten Gesetze. Soll durch eine teilweise Änderung nicht das ganze Farbgefüge des Bildes in der beabsichtigten Erscheinung aufgehoben, zerstört werden, so bedarf es des kunstvollen indirekten Ausgleichs an andern Stellen, und zwar

kommen als Mittel des Ausgleichs nicht nur Änderungen anderer Farbteile in ihrem Farbcharakter in Betracht (Qualität), sondern auch Änderungen in der Größe oder Ausdehnung (Quantität) dieser oder jener Farbfläche, Änderungen in ihrer Lage innerhalb des Ganzen, Änderungen in ihrer Richtung (liegend, stehend, schräg usw.), Änderungen in ihrer Form (Rechteck, Kreis, Quadrat usw.), Änderungen in ihrer Reinheit, Änderungen in ihrer Helligkeit, Änderungen in der Art ihres Auftrags (Faktur: glatt, körnig, streifig usw.).

Ja, allerdings, ich unterstreiche es, die Gesetzmäßigkeit der Farbe ist so stark, daß sie jede Willkür des Malers ausschließt. Je besser der Maler ist, je mehr er Künstler ist, als um so zwingender empfindet er auch die feinsten Willensregungen der Farbe. Er hütet sich, ihnen zu widersprechen, gegen sie zu arbeiten, während der Stümper über alle innere Farbordnung hinwegmalt. Denn »machen« kann man freilich alles. Wehren kann sich die Farbe nur dadurch, daß sie der Malerei des Stümpers, der sie sich physisch fügen muß, das künstlerische Gelingen verweigert. Gegen die Farbe gibt es keine Malerei. Man kann sie zu allem zwingen, nur nicht zur Schönheit. Schönheit gewährt die Farbe nur dem, der sie versteht und mit ihr arbeitet.

Erst recht also wiederholen wir unsere Frage: Wie wäre es denn bei so festgelegten Regeln möglich, ein Neues aus der Farbe zu schaffen?

Das Schachspiel hat gewiß äußerst strenge Regeln. Seine Spielgesetze sind so genau und eng, daß jede Willkür des Spielers ausgeschlossen ist. Jeder Stein hat nur eine ganz bestimmte Bewegungsart. Nichts kann der Spieler an dem Willen der Steine, diese und keine andere Schrittart zu machen, ändern. Natürlich, der Spieler kann nicht gezwungen werden, die Steine so zu führen. Wenn er absolut will, kann er sie alle gradlinig eins, zwei, drei vorrücken lassen oder kreuz und quer führen. Die Steine können sich nicht

wehren, aber wer sie so willkürlich führt, ist kein Spieler mehr und außerhalb der Möglichkeit zu gewinnen. Gewinnen kann nur, wer mit den Steinen und ihrem Willen spielt.

Und nun frage ich: Hat der mit den Steinen Spielende, der die Regeln des Schachs Respektierende etwa nicht die Möglichkeit, immer wieder einen neuen Schachfeldzug zu führen? Ganz gewiß hat er diese Möglichkeit. Noch ist längst nicht die letzte Partie Schach gespielt worden, die etwas wesentlich Neues enthält. Denn die Möglichkeit immer neuer Kombinationen ist reichlich gegeben. Gewiß, jeder Stein hat seinen Platz und seinen Weg, aber fast unendlich reich ist das Ineinander, Miteinander, Gegeneinander der verschiedenen Wege, der verschiedenen Reichweiten, der verschiedenen Ziele.

Auf dem Schachbrett geht es ähnlich wie auf dem Bilde.

Es genügt, in einer Ecke den weißen Bauer von einem Felde auf das nächste zu bewegen, um sofort andere, neue Spannungsverhältnisse unter allen Steinen des Feldes zu erzeugen, eine völlig andere Situation herbeizuführen. Die Kunst oder die Wissenschaft des Schachspiels besteht darin, diese neuen Situationen bewußt unter genauester Kenntnis aller, auch der weitestreichenden Konsequenzen herbeizuführen mit dem Ziele des Sieges.

Je weniger nach Laune, Zufall, Willkür der Spieler vorgeht, je genauer er dem Willen der Steine Rechnung trägt, d. h. dem Gesetz des Spieles, um so bessere Chancen hat er. Der Anfänger, der Dilettant, sieht über die feineren Willensregungen, über alle die indirekten Konsequenzen eines Zuges leicht hinweg, er ist viel freier als der Meister, aber er verliert.

Kehren wir zur Malerei zurück.

Der Reichtum des Schachspiels ist Armut, verglichen mit der wirklich unendlichen Variationsmöglichkeit der Farben nach Qualität, Quantität, Lage, Reinheit, Helligkeit, Rich-

tung, Raumwert und Faktur. Immer wieder ist es möglich, eine Farbsituation zu erfinden, die absolut das Gesetz erfüllt, aber es auf eine neue Art erfüllt.

Je genauer der Maler die Farben in ihren ästhetischen Eigenschaften kennen lernt, um so deutlicher erkennt er, daß in ihrer Gesetzlichkeit der Wunsch nach Ordnung ruht. Ähnlich wie der Schachspieler seine Figuren zum Siege, führt der Maler seine Farben zur Ordnung. Und so wie der Schachspieler seine Figuren in immer neuen Bewegungskombinationen zwischen zwei gegebenen Ordnungen führt – nämlich zwischen der normalen, vorgeschriebenen, unbewegten Ausgangsstellung vor dem ersten Zuge und der zu erobernden Ordnung »Schachmatt« – führt ähnlich der Maler seine Farben zwischen zwei gegebenen Ordnungen, nämlich der normalen, unbewegten Ausgangsordnung des physikalischen Farbkreises und der zu erobernden neuen Ordnung »Bild«.

Beide Male ist der Ausgang eine Ruhestellung. Die Aktivitäten der Schachfiguren wie der Farben sind in der Aufmarschordnung noch gebunden. Schwarz und Weiß im Schach sind noch in absolutem Gleichgewicht, und dasselbe gilt von der Anfangsordnung der Farben im Farbkreis, in dem sie in der Folge des prismatischen Spektrums, des Regenbogens, geordnet sind: Rot, Orange, Gelb, Grün, Blau, Violett.

Der erste Zug im Schach hebt das Gleichgewicht auf – und ebenso die erste Farbwahl, die aus dem Farbkreis heraustritt.

Die Schachsteine in der vorgeschriebenen Ausgangsstellung aufreihen, ist noch nicht Schachspielen. Schach ist vielmehr die Beherrschung der aus der Ausgangsstellung aktiv herausgeführten Figuren in ihren Bewegungen – im Hinblick auf das neue Ziel »Schachmatt«. So ist die Ausfüllung eines Farbkreises mit den Farben des Regenbogens noch kein Bild, keine Schöpfung, ist noch nicht Kunst der Malerei,

sondern Malerei-Bildschöpfung ist die Beherrschung der aus der Ausgangsstellung herausgeführten Farbaktivitäten in allen ihren Möglichkeiten der Qualität, Quantität, Helligkeit, Reinheit, Richtung usw. – im Hinblick auf das neue Ziel »Bild«.

Wir vergleichen hier die Farben immer mit Figuren des Schachspiels so, als ob die Farben tatsächlich eine »Bewegung« hätten.

Wirklich können wir von einer gewissen, nicht faktischen, aber ästhetischen Bewegung der Farbe (Bewegung in unserm Auge) sprechen – in folgendem Sinne:

Jede Farbe hat, wie wir uns erinnern, die natürliche Neigung, durch Ergänzung einer andern Farbe ins Gleichgewicht zu kommen.

Wir berühren hier schon Erwähntes und unterstreichen hier nochmals, daß es sich um ein in der Farbe enthaltenes objektives Naturgesetz handelt, nicht um eine Annahme, einen Wunsch oder eine Theorie. Das Auge, so überzeugten wir uns, ruft nach einer gewissen Zeitdauer automatisch nach Rot Grün, nach Blau Orange, nach Gelb Violett hervor, d. h. aber, es erzeugt jene Farbe, durch die es in das Gleichgewicht Weiß gebracht wird.

Die Ordnung, die als Gesetz der Farbe erscheint, ist – nun können wir es genau ausdrücken – eine Ordnung im Sinne des Gleichgewichts, der Harmonie. Jede Farbe will in Hinsicht auf Quantität, Qualität, Richtung, Lage, Helligkeit, Reinheit durch einen Gegenwert ins Gleichgewicht kommen. Und dieses äußerst fein empfindliche Streben, ins Gleichgewicht zu kommen, durch ein Gegengewicht (oder eine Mehrzahl von Gegengewichten) aufgehoben, aus der Einseitigkeit und Einsamkeit befreit zu werden, ist es, was wir als eine ästhetische, optische »Bewegung« der Farbe bezeichnen können.

Hier berühren wir den Punkt, in dem sich das Schachspiel wesentlich von der Kunst des Malens unterscheidet:

Das Ziel der Bewegung aller Steine im Schachspiel ist die Erlangung eines möglichst starken Uebergewichtes (Mattsetzen). Im Bilde aber, das ja nur eine Partei kennt, ist das Ziel Gleichgewicht.

Und doch sagten wir, fängt auch die Arbeit des Malers mit einer Störung des Gleichgewichtes, wie es im Farbkreis gegeben ist, an? Tatsächlich: Durch Gleichgewichtsstörung zu neuem Gleichgewicht, das ist die Parole des Malers.

Es gibt uns nun das innere Naturgesetz der Farbe einen deutlichen Hinweis auf die beste Methode, Gleichgewicht zu schaffen.

Denkbar ist eine vorsichtige und eine kühne Methode. Von menschlichem Werte ist nur die kühne Methode, und eben auf diese kühne Methode verweist uns das Farbgesetz selbst.

Will ich zwei Dinge gegeneinander ausbalancieren, so ist es kühn, zwei Dinge zu nehmen, die sich schwer ausbalancieren lassen, die also sehr verschiedenwertig sind (Kontraste). Dagegen ist es vorsichtig, zwei Dinge zu wählen, die möglichst gleich groß und gleich schwer sind.

Ein einfaches Beispiel: Der Seiltänzer, der über das Seil geht, ist vorsichtig, wenn er die Balancierstange genau in der Mitte faßt. Er ist kühn, wenn er in die eine Hand einen Stuhl nimmt, die andere leer läßt, dann muß er nämlich das aufs äußerste gefährdete, von ihm selbst erst mutwillig in Gefahr gebrachte Gleichgewicht durch sein besonderes Können, seine Geschicklichkeit immer wieder retten. »Führe uns nicht in Versuchung« – das darf der Akrobat nicht zum Grundsatz wählen.

Nehmen wir wieder jenes einfache Beispiel der Grünreaktion auf Rot im menschlichen Auge, das einfachste Beispiel einer automatisch wirkenden Gleichgewichtsherstellung, so zeigt uns diese, daß die Farbe nicht das vorsichtige, sondern das kühne Gleichgewicht begehrt, daß sie ihr Gleichgewicht ausbalancieren will durch schärfsten

Kontrast, nicht durch Ähnlichkeit, durch Klarheit, nicht durch Kompromiß.

Rot, so sehen wir, balanciert sich mit Grün aus, Blau mit Orange, Gelb mit Violett, d. h. jede Farbe mit ihrem äußersten Gegensatz, ihrem Gegenpol, ihrem »polaren Kontrast«.

Die vollkommenste, reinste Harmonie (Spannungslosigkeit) »Weiß« ergibt sich aus der stärksten intensivsten Spannung stärkster Kontraste.

Wir können nun wohl bestimmter als anfangs sagen, worin die Arbeit eines Malkünstlers besteht:

Der künstlerisch mit den Farben Arbeitende löst die Farben aus ihrer Ruhestellung (Ruhestellung der Figuren beim Schach) und führt sie unter Befreiung ihrer stärksten Spannkräfte zu einer neuen Ordnung, in der sie sich gegenseitig in einem schwebenden Gleichgewicht halten. Er führt aus einem stehenden, ruhenden Gleichgewicht in ein kompliziertes, schwebendes, gespanntes, neues Gleichgewicht (Umstellung aller Schachfiguren in eine neue Situation). Er kann dieses neue Gleichgewicht nur erreichen durch genaueste Beobachtung aller Farbgesetze, die er mit äußerstem Feingefühl benutzen muß, um seinen Willen, sein neues Gleichgewichtsziel zu erreichen. Gegen das Gesetz der Farben erzwingen kann er nichts; doch kann er alles erreichen durch Beobachtung der Lebensgewohnheiten der Farbe, die er immer wieder neu kombinieren kann. Sein Tun ist eine Durchdringung von eigenem Willen und Anpassen an den Willen der Farbe. Er selbst muß zwischen seinem und dem Farbwillen das Gleichgewicht finden. Je gewagter und gleichzeitig vollkommener das neue, von ihm erdachte und bewußt herbeigeführte Gleichgewicht ist, um so höher steht seine Leistung. Er schafft ein Neues – nicht aber ein beliebig Neues in Willkür, sondern er schafft ein Neues durch Erfüllung bestehender Gesetze. Und er kann immer wieder Neues, neue Gleichgewichtsbeispiele schaffen, erfinden, aus-

balancieren, weil der Reichtum der Möglichkeiten, der Kombinationen unendlich ist – infolge der vielfältigen Abwandlungsmöglichkeit der Farbflächen durch Mischung, Verdunkelung, Vergrößerung, Richtung, Auftrag usw.

Gleichzeitig also erzeugt der Maler Farbspannungen – und deren Ausgleich in einem neuen Gleichgewicht. Je kühnere Spannungen er erzeugt und je vollkommener er diese ausbalanciert, um so größer sein Können.

Machen wir uns noch einmal den Reichtum und den Reiz dieses Arbeitens deutlich.

Es sei in einer Farbzusammenstellung eine Fläche Grün, die das Gleichgewicht des Ganzen stört. Es bieten sich dem Maler zahlreiche Möglichkeiten der Korrektur. Er kann an dieser Farbfläche selbst Änderungen vornehmen. Er kann sie kleiner machen, er kann ihre Intensität dämpfen. Aber es ist nicht gesagt, daß er dadurch zum Ziele kommt; denn wenn er diese Fläche kleiner macht, werden in der Gesamtfläche des Bildes andere Farbflächen, die jener benachbart sind, notwendig größer, und dadurch kann leicht eine neue, vielleicht schlimmere Gefährdung des Gleichgewichts eintreten. Besser also, sich nach weiteren Mitteln der Korrektur umsehen. Unter Umständen kann es von Vorteil sein, die Fläche selbst in Größe und Intensität zu lassen, aber an einen andern Platz zu stellen, gegen eine andere Fläche auszutauschen. Weiterhin besteht die Möglichkeit, dem Grün einen stärkeren Gegenspieler (Kontrast) entgegenzusetzen, etwa durch Verstärkung eines im Bilde vorhandenen Rot, sei es in der Größe, sei es in der Intensität oder in der Helligkeit. Es kann aber richtig sein, das Grün zu dämpfen durch Verminderung der im Bilde vielleicht vorhandenen Flächen Blau und Gelb, die als die Elemente des Grün natürlich dieses verstärken, auch dort, wo sie getrennt auftreten. – Dies sind nur einige angedeutete Möglichkeiten. Berücksichtigen wir nun, daß jede vorgenommene Änderung nicht nur auf das zu starke Grün, sondern sofort auch

auf jede andere Fläche einwirkt, so ist das ganze unerhört vielfältige Beziehungsspiel selbst schon in einer relativ einfachen Farbordnung wohl offenbar, und es ist wohl auch offenbar, welcher großen Meisterschaft es bedarf, um mit dem Willen der Farben eine neue gewollte Ordnung ins Gleichgewicht zu stellen. (Siehe Farbtafel IV.)

Diese Arbeit ist die Kunst des Malers. Die erreichte Ordnung aber, die auf einer bestimmten und begrenzten Fläche erreicht wurde, nennen wir Bild. Die Begrenzung markiert zumeist der Rahmen.

Schon mehrfach tauchte in unserer Darstellung letzhin der Begriff »Fläche« auf. Zu diesem noch eine kurze Bemerkung.

Auch der Anstreicher einer Hauswand hat eine Fläche vor sich. Sie ist ihm der Untergrund, auf den er seine Farben aufträgt. Darüber hinaus hat sie keine Bedeutung für ihn. Anders bei dem Malkünstler.

Dieser muß, wenn er die Farben ins Gleichgewicht setzen will, auch ihre Raumwerte berücksichtigen, von denen wir oben sprachen, jene ganz verschiedenartige Neigung der Farben, an unser Auge heranzugehen oder sich von ihm zu entfernen. Daß die Farben in dieser Raumhaltung verschiedenartig sind, erschwert ihm die Erreichung der letzten Harmonie, des vollkommenen Gleichgewichts sehr. Denn bei einem Versehen in diesem Punkte kann es sich ereignen, daß zwei Farben eines Bildes in zwei ganz verschiedenen Ebenen zu stehen scheinen und unser Auge so irritieren, daß von einem ästhetischen Gleichgewicht keine Rede sein kann.

Ich denke z. B. an ein bestimmtes Gemälde von Max Liebermann in der Berliner Nationalgalerie. Da stehen (in den Gewändern Amsterdamer Waisenmädchen) schwarze Flächen unmittelbar neben stark roten mit dem Effekt, daß sie die gemeinsame Basis, die Bildfläche, zu verlassen scheinen. Ganz stark tritt Rot nach vorn, ganz stark weicht Schwarz zurück. Der Zusammenhang des Bildes als einer farbig geordneten Fläche wird zerrissen, faktisch sind beide Farben

auf derselben Ebene oder Fläche aufgetragen, aber unser Auge empfindet es anders.

Das bedeutet: Zu allem andern muß der Malkünstler seine Farben auch so zueinander ordnen, daß sie für das Auge wirklich eine einheitliche Ebene oder Fläche ergeben, d. h. für ihn ist nicht, wie für den Anstreicher, die Fläche nur eine beliebige, materielle, physische Unterlage, eine Folie, sondern eine empfindliche Sache, mit deren Verletzbarkeit er rechnen muß.

Die auf eine neue Art farbig zum Gleichgewicht aus starken Spannungen bewußt geordnete Fläche nennen wir »Bild«.

So, da haben wir einen großen Teil unserer Arbeit geschafft, vielleicht den schwierigsten, aber ehe wir weitergehen, sind wohl einige Fragen zu erledigen.

Ich sehe gewisse Einwände voraus und glaube, daß sie in der Hauptsache zweierlei betreffen werden.

1. »Bewußt« – Ist denn der Künstler noch Künstler, wenn er rechnend, kalkulierend, bewußt arbeitet?

2. Fehlt denn in unserer Bestimmung eines Bildes nicht das Allerwichtigste, der Gegenstand, den es darstellt, wiedergibt, schildert?

Fangen wir mit 1. an, mit dem »Bewußten«.

Der Künstler rechnet mit den Farben nicht wie ein Kaufmann rechnet, wenn er den Preis von 2 Pfund Backpflaumen und 5 Pfund Reis zusammenrechnet, was eine rein mechanische Prozedur darstellt. Aber wohl treibt er, wenn man will, eine höhere Mathematik, und ich denke nicht, daß diese, obwohl sie durchaus unser hellstes Bewußtsein erfordert, eine platte, banale Sache ist. Die astronomischen Berechnungen eines Einstein sind unerhörte geistige Leistungen, und sie sind ihm sicher nicht so im Halbschlaf beigefallen. Exakteste Geistesarbeit, strengste Disziplin des Gehirns gehört zu solcher Mathematik. Was Einstein bei seiner Arbeit erreicht, grenzt an das Wunderbare, Geheim-

nisvolle, aber er erreicht dieses Geheimnisvolle nur durch die allerklarste und bewußteste Arbeit. Dasselbe gilt von den Entdeckungen der modernen Chemiker und Physiker im Bau der Atome. Da blicken wir in Weiten und Tiefen, die jeden überwältigen müssen, aber alle jene Forscher, die Rutherford, Curie, Planck, würden es als eine Herabsetzung ihrer Arbeiten empfinden, wenn man annehmen wollte, sie hätten ihre Entdeckungen »unbewußt« gemacht. Daß der Künstler nicht anders empfindet, beweißt die Geschichte, die ein Schüler Arnold Böcklins erzählt: »Ein Professor besuchte Böcklin. Im Garten zeigte dieser auf ein Loch, in das er seine Zigarettenstummel wirft und sagt: »Und das ist meine Tabakpflanzung«. – »Ja«, sagt der Gelehrte, »so geht das nicht, da müssen Sie Samen einlegen, wenn Sie Tabakpflanzen haben wollen.« Ich erzähle diese kleine Tatsache nur, um damit zu sagen, so stellen sich nur zu leicht die Wissenschaftler den Künstler vor. Das ist so ein träumerischer Mensch, der macht etwas, was er eigentlich gar nicht weiß, und die andern, die Liebhaber, die es auch nicht ganz verstehen, klatschen aus ihrer eigenen Unklarheit heraus – Gefühlsduselei[1].«

Fügen wir eine Äußerung Lionardos hinzu: »Diejenigen, die sich in Praxis ohne Wissenschaft verlieben, sind wie die Schiffer, die ohne Steuerruder oder ohne Kompaß zu Schiffe gehen. Sie sind nie sicher, wohin sie gehen. Die Praxis soll stets auf guter Theorie aufgebaut sein. Ohne sie geschieht nichts recht in den Fällen der Malerei. Studiere zuerst die Wissenschaft und dann verfolge die Praxis, die aus selbiger Wissenschaft hervorgeht.«

Wir fügen auch einige Stellen bei aus Albrecht Dürers theoretischen Schriften, in denen Dürer immer von neuem betont: Wer ein wahrer Malkünstler werden will, darf sich nicht begnügen mit dem, was er in der Werkstatt seines Meisters an überkommenen Regeln und an Geschicklichkeit handwerklich gelernt habe (Dürer nennt die von einer

[1] Floerke, 10 Jahre mit Böcklin. München 1902. S. 232.

Generation zur andern überlieferten Erfahrungssätze den »Brauch«), sondern muß ein genaues, gründliches theoretisches Wissen (»Verstand«) sich erwerben, um mit hellem, klarem Bewußtsein schaffen zu können. Er drückt das z. B. in folgenden Sätzen aus (entnommen der »Unterweisung der Messung«, 1525, und der »Proportionslehre«, 1528, nach Ernst Heidrich: Albrecht Dürers schriftlicher Nachlaß, Berlin 1910): »Man hat bisher in unserm deutzschen Landen viel geschickter Jungen zu der Kunst der Malerei gethon, die man ahn allen Grund und allein aus einem täglichen Brauch gelehrt hat. Sind dieselben also im Unverstand wie ein wilder unbeschnittener Baum auferwachsen. Wiewohl etlich aus ihnen durch stetig Uebung ein freie Hand erlangt, also daß sie ihre Werk gewaltiglich, aber unbedächtlich und allein nach ihrem Wolgefallen gemacht haben. So aber die verständigen Maler und rechte Künstner solchs unbesunnen Werk gesehen, haben sie, und nit unbillig, dieser Leut Blindheit gelacht, dieweil einem rechten Verstand nichts unangenehmer zu sehen ist dann Falschheit im Gemäl, unangesehen ob auch das mit allem Fleiß gemalt wirdet. Daß aber solche Maler Wolgefallen in ihren Irthumen gehabt, ist allein Ursach gewest, daß sie die Kunst der Messung nit gelernet haben, ahn die kein rechter Werkmann werden oder sein kann – das aber ihr Meister Schuld gewest, die solche Kunst selbs nit gekünnt haben. Dieweil aber die der recht Grund ist aller Malerei, hab ich mir fürgenommen, allen kunstbegierigen Jungen ein Anfang zu stellen und Ursach zu geben, damit sie sich der Messunge Zirkels und Richtscheid unterwinden und daraus die rechten Wahrheit erkennen und vor Augen sehen mögen, damit sie nit allein zu Künsten begierig werden, sondern auch zu einem rechten und größeren Verstand kommen mügen.«

»So wir aber fragen, wie wir ein schön Bild sollen machen, werden Etlich sprechen: Nach der Menschen Urtheil. So

werdens dann die Andern nit nachgeben und ich auch nit. Ahn ein recht Wissen wer will uns dann des gewiß machen?« – Allerdings, so meint Dürer, es kann auch dem gesunden Instinkt ein hübsches Bild gelingen: »Aber nit bis zu dem Ende, daß es nit noch hübscher möcht sein. Dann solchs steigt nit in des Menschen Gemüt.« »Und daß wir wieder kummen, wie ein besser Bild gemacht werd, so muß wir erstlich das ganz Bild wol und herrlich ordnen mit allen Gliedmaßen.« »Dann es gilt nit, daß man obenhin lauf und uberrumpel ein Ding.« Noch einige andere Stellen: »Das Wissen ist wahrhaft aber die Meinung betreugt oft.« »Der Verstand muß mit dem Gebrauch anfahen zu wachsen also daß die Hand künn thon was der Will im Verstand haben will. Aus solchem wächst mit der Zeit die Gewißheit der Kunst und des Gebrauchs.« »Damit will ich auf diesmal meinem Schreiben ein End machen und zu seiner Zeit was ferner zu dem Malen gehört weiterschreiben, damit solche Kunst nit allein auf dem Brauch ruhe, sondern auch mit der Zeit aus rechtem und ordentlichen Grund gelernt und verstanden mög werden.«

Es ist ein regelrechter Aberglaube, daß der Künstler sich von allen andern Arbeitenden dadurch unterscheide, daß er sich über sein Tun selbst im unklaren sei. Wir haben diese lächerliche Anschauung schon ganz zu Anfang verspottet. Nein, der Künstler ist kein Abkömmling der alten Medizinmänner und Oberpriester, der Nimbus des unbewußten Schaffens (wenn es ein Nimbus ist), den man ihm so gerne aufsetzt, ist unwahr. Nicht dadurch unterscheidet sich der Künstler vom Kaufmann, vom Maurer, vom Lehrer, vom Schiffskapitän, vom Chauffeur, daß er im Halbschlaf Wunder vollbringt, sondern einzig und allein, wir unterstreichen es dreimal, durch sein Arbeitsmaterial. Seine Arbeitsmethode ist genau so exakt, bedarf genau so des allerdisziplinniertesten Bewußtseins, wie die des Luftpiloten, des Bergarbeiters oder des Eisenbahners –

und alles andere ist fauler Zauber, ist backfischhafte Schwärmerei.

Aber, so wird man vielleicht sagen, wieso ist dann sein Tun weiter wichtig? Schöne Farben zusammen ordnen – muß das unbedingt sein? Wenn es sich um eine Art Farbschachspiel handelt, genügt es dann nicht, wenn der Malkünstler in seinen Mußestunden Künstler ist, im übrigen aber sich in Reih und Glied aller Arbeitenden einstellt? Warum dann seine Ausnahmestellung?

Nun, der moderne Künstler begehrt keine Ausnahmestellung, begehrt kein Piedestal; es ist sein eigner lebhafter Wunsch, sich in die Reihe aller Arbeitenden zu stellen, einfach, unauffällig und phrasenlos. So wie der Schmied Hammer und Amboß, so hat der Maler Palette und Pinsel; die sind nicht edler, nicht vornehmer und nicht geheimnisvoller, aber sie sind auch nicht geringer. Es wäre nach einer Zeit der törichten Künstlerverhimmelung der Umfall in Geringschätzung ebenso töricht. Es wäre falsch, Kunst nur als Luxus, als Spielerei eines gebildeten Müßiggangs für den Feierabend zuzulassen.

Freilich, einen unmittelbaren praktischen Nutzen bringt die Kunst nicht. Aber das kann nicht das Entscheidende sein. Jede Arbeit, die einen Sinn hat, die einen Wert für alle enthält, ist prinzipiell von gleicher Wichtigkeit.

Hat nun die Kunst, in unserm Beispiel die Malkunst, einen Sinn?

Erstens hat es unter allen Umständen einen Sinn, ein Stück Wirklichkeit bis in alle feinsten und letzten Zusammenhänge zu verfolgen und es dann bewußt zu beherrschen. Ein Stück Wirklichkeit aber ist die Gesetzlichkeit der Farbempfindungen doch ohne Frage.

Ferner aber sollten wir erkennen, daß das Malen eine wundervolle Schulung ist nicht nur des Auges, sondern des ganzen Menschen. Die Farbe kann nur beherrschen, wer

ihre Gesetze beherrscht. Mit diesen Gesetzen arbeiten kann nur, wer sich selbst beherrscht.[1] Zwang, so sahen wir, erreicht bei der Farbe nichts. Ihre Schönheit gibt sie nur dem, der sie versteht und ihre Lebensgesetze erfüllt. In der unendlich feinen Durchdringung aller Farben und ihrer zahllosen Abwandlungen stellt sich uns die Farbe als ein herrlicher, sozialer Organismus dar, in dem es keine Vereinzelung oder Isolierung gibt. Das Bild ist eine immer wieder neue Erscheinungsform dieses sozialen Organismus und ist ein Beispiel für alle menschlichen, staatlichen, sozialen Beziehungen, weil in jedem vollkommenen Bilde das reinste Gleichgewicht erreicht ist zwischen der stärksten Lebendigkeit aller Kräfte und der völligen Ausgeglichenheit ihres Zusammenspiels. Denn beides ist Voraussetzung des guten, des künstlerischen Bildes: die letztmögliche Lebendigkeit, Spannung, Vitalität der Kräfte nicht weniger als die schwebende Ruhe und Einheit des Resultates.

Was uns das Bild lehrt, ist, daß in der Ordnung, im Miteinander, Ineinander, nicht in der Beherrschung, im Übereinander, sich das Leben der Farbe und seine Dauer erfüllt. Es gibt im Bilde keinen, der nicht mitarbeitet. Zusammenarbeit aller auf einer Ebene ohne Zwang, aus innerem Gesetz wird Bild. Nicht regiert ein jenseitiges Ordnungsprinzip, das neben der Arbeit der andern steht und diese Arbeit von außen zwingt. Indem alle nach ihrer Notwendigkeit arbeiten, schließen sie sich so eng zusammen, daß für keinen »draußen« Platz ist. Das Bild kennt keine Herrschaft. Innere Ordnung aller, nicht Lenkung von außen ist sein Gesetz. Die Ordnung ist eine immanente, nicht eine transzendente.

Diese Dinge im Umgang mit Farbe zu lernen, zu erleben – hat das nicht einen hohen Sinn?

---

[1] Ruskin sagt von dem englischen Maler Turner: »Seine bittersten Feinde haben niemals behauptet, daß er ein Versprechen gebrochen, ein Vertrauen getäuscht hätte. Sein Gerechtigkeitssinn war stark entwickelt; er war das Gegenstück zu seinem Sinne für das Gleichgewicht der Farben.« (Ruskin, Moderne Maler, V. S. 454, Jena 1904.)

Man kann natürlich mit einigem Rechte fragen, ob die Mehrzahl der vielen, vielen Maler ihre Arbeit in solchem Sinne auffassen – und wird kaum mit »ja« antworten können. Aber hier wie überall entscheidet ja nicht der Durchschnitt, sondern die Höchstleistung. Jede Sache ist danach zu bewerten, was man aus ihr machen kann, nicht nach dem, was sie gewöhnlich nur ist.

Kurz und gut: gerade an das Bewußtsein appelliert die Farbe. Sie künstlerisch zu verwenden, heißt im Gegensatz zum Dilettantismus sie bewußt verwenden.

Und der zweite Einwand: Wo bleibt in unserer Begriffsbestimmung des Bildes der Gegenstand, das, was das Bild darstellt, wiedergibt, schildert?

Allerdings eine sehr wichtige und nicht leicht zu erledigende Frage.

Nehmen wir ein beliebiges und bekanntes Bild, etwa von Menzel, von Böcklin oder von Leistikow. Wie verhält sich das zu der von uns gegebenen Definition des Bildes?

Es stimmt mit unserer Definition insofern überein, als auch die »Tafelrunde« oder »Das Schweigen im Walde« oder »Der Grunewaldsee« eine nach bestimmten Gesichtspunkten geordnete Farbfläche ist. Denn sicherlich sind seine Farben nicht nach Willkür gesetzt. Es stimmt aber mit unserer Definition insofern nicht überein, als

1. diese Farbordnung keine vollkommene, sondern nur eine annähernde, relative ist;

2. dieses Bild, außerdem daß es eine Farbordnung ist, noch etwas anderes, nämlich die Wiedergabe bestimmter, wirklich gesehener (Leistikow) oder doch möglicher (Menzel) oder nur ausgedachter (Böcklin) Gegenstände ist.

Es ist also teils weniger als unser Bild, teils, wie es scheint, mehr. Es vereinigt, so können wir sagen, gewisse Eigenschaften unseres »Bildes« mit denen eines »Abbildes«. Die Haupteigenschaft unseres »Bildes« aber fehlt ihm.

Diese zwei Dinge müssen wir zunächst auseinander halten: »Bild« ist die vollkommene Farbordnung einer gegebenen Fläche. »Abbild« ist die Wiedergabe von Gegenständen – gleichviel ob wirklich gesehener oder ausgedachter.

Muß das »Bild« (vollkommene Farbordnung einer gegebenen Fläche) zugleich Abbild (Wiedergabe von Gegenständen) sein?

Keineswegs.

Kann das »Bild« gleichzeitig »Abbild« sein?

Allerdings.

Doch mit der Einschränkung, daß es, je getreuer es Abbild ist, um so unvollkommener Bild ist. Denn die eigentliche Aufgabe des Bildes, den reinen Willen der Farbe nach Gleichgewichtsordnung zu erfüllen, wird durchkreuzt, erschwert, ja oft unmöglich gemacht durch den Zwang, gleichzeitig bestimmte Gegenstände wiederzugeben.

Darf also das Bild gleichzeitig Abbild sein?

Um wirklich vollkommen Bild zu sein, darf es nicht Abbild sein.

Wir müssen uns deutlich machen, daß die Aufgaben des Bildes und die des Abbildes so grundverschieden sind, daß, wenn sie beide zugleich erfüllt werden sollen, die eine Aufgabe unbedingt Schaden leiden muß. Entweder muß der Maler etwas an der Farbordnung nachlassen, um gegenständlich genau und ganz richtig zu sein, oder aber er muß die Treue des Gegenstandes etwas preisgeben, um den Willen der Farbe zu erfüllen.

So müssen wir fragen: Welche Aufgabe steht für den Maler höher?

An und für sich stehen beide Aufgaben gleich hoch. Getreue Abbildungen zu geben, ist genau so wichtig, wie vollendete Farbordnungen zu schaffen. Deshalb fragten wir auch: Welche Aufgabe für den Maler höher stehe. Und da gibt es wohl nur die Antwort: Die wichtigere Aufgabe für den Maler ist, vollkommene Farbordnungen zu schaffen.

Wie läßt sich das begründen?

Vollkommene Farbordnungen kann nur der Maler machen. Für diese Aufgabe ist der Maler unersetzbar. Getreue Abbilder aber können wir auch ohne Maler haben durch den Photographen, den Filmoperateur. Wenn es gilt, getreue zuverlässige Abbilder zu schaffen, so kann kein Maler mit dem Filmoperateur irgendwie konkurrieren. Denn auch das Problem der Farbwiedergabe ist im Film bereits gelöst. Also kann es nicht die besondere eigentümliche, spezielle Aufgabe des Malers sein, Abbilder zu liefern.

Das klingt vielleicht ganz plausibel. Und doch wird mancher nicht ganz mitgehen. Ihm fallen die vielen, vielen Bilder in den Museen ein, die durch Jahrhunderte vom 13. bis zum 20. immer wieder zugleich Abbilder wirklich gesehener oder ausgedachter Gegenstände sind.

Seine Beobachtung ist ganz richtig. Immer war bis in den Anfang des 20. Jahrhunderts hinein das Bild zugleich Abbild.

Aber ziehen wir daraus den Schluß: es wird auch immer Abbild bleiben?

Immer war durch alle Jahrtausende der Krieg die ultima ratio.

Ziehen wir daraus den Schluß: er wird es immer bleiben?

Immer war durch alle Jahrtausende Gewalt zugleich Recht.

Ziehen wir daraus den Schluß: Gewalt wird immer Recht bleiben?

Wir können ganz allgemein in der Entwicklungsgeschichte der menschlichen Kultur die Beobachtung machen, daß gewisse Tätigkeiten, Berufe, Arbeiten anfänglich ineinander übergehen und von einer Person ausgeübt werden – Berufe, die sich im Laufe der Zeiten sauber voneinander trennen, weil ihre Beherrschung mit zunehmender Welteroberung nicht mehr im Nebenamte möglich ist, vielmehr einen ganzen Mann erfordert.

Etwa: Der Priester primitiver Stämme ist zugleich der Medizinmann. Heute sind Geistlicher und Arzt völlig getrennte Berufe – zum Segen beider. Man sagt, die ärztliche Wissenschaft, die Heilkunde hat sich vom Götterdienst, von der Seelsorge »emanzipiert«, ist selbständig geworden.

Danach wird es verständlich sein, wenn ich sage: Das Bild war anfänglich zugleich Abbild, und die Geschichte des Bildes durch die Jahrhunderte ist die Geschichte seines Emanzipationskampfes, die Geschichte seines Kampfes um Selbständigkeit, um Befreiung von dem Zwang, gleichzeitig Abbild zu sein, weil es, solange dieser Zwang bestand, niemals vollkommen und unbedingt »Bild« sein konnte, ähnlich wie der Arzt, solange er zugleich Tempeldiener sein mußte, nicht mit ganzer Hingabe Arzt sein konnte.

Und wie ist es zu verstehen, daß der Emanzipationskampf des Bildes gerade jetzt, gerade in den letzten zwei Jahrzehnten Erfolg hatte?

Weil erst in dieser Zeit eine besondere, neue Methode erfunden wurde, Abbilder herzustellen: in der Photographie und im Film. Solange es noch keine vollkommene Methode der Herstellung von Abbildern gab, wollte man dem Bilde die volle Freiheit vorenthalten, um ihm diese Aufgabe mit aufbürden zu können. Mit der Erfindung der Photographie, in den sechziger Jahren, wurde der Kampf kritisch, und mit dem glänzenden Ausbau der neuen, exakten, sogar beweglichen Abbildherstellung war er zugunsten der Freiheit des Bildes entschieden. Für die Abbildherstellung brauchte man nun den Maler nicht mehr, also gab man ihm in Gottes Namen die langersehnte Freiheit.

Die Geschichte der neuen Kunst ist die Schilderung der letzten entscheidenden kritischen Phase des Emanzipationskampfes, etwa seit 1900.

Betrachten wir aber zunächst ganz kurz die Hauptetappen des jahrhundertelangen Kampfes, bis er sich zu jener Entscheidung in unsern Tagen zugespitzt hat.

Im Mittelalter war alle Kunst und damit alle Malerei kirchlich, zumindest unter strenger kirchlicher Kontrolle. Die Mehrzahl der Künstler waren Geistliche, Mönche, und unterstanden schon deshalb der kirchlichen Zucht. Der Kirche galt die Kunst um ihrer selbst willen nichts. Kunst war ein Mittel zum Zweck, zum Zweck religiöser Erziehung des Volkes, und zwar auf zweierlei Weise. Einmal sollte durch starke, reiche Prachtentfaltung dem Volke die große Macht der Kirche sinnfällig gezeigt werden. Aus diesem Grunde übersteigen die mittelalterlichen Dome, aber auch die meisten Kirchen in kleinen Städten, in ihrer Höhe, Größe, Weite den tatsächlichen Raumbedarf ihrer Gemeinde um das Mehrfache. Man findet Orte, in denen die alten Stadttore noch stehen und uns durch ihre Stellung zeigen, wie klein die Stadt im Mittelalter war. In wenigen Minuten ist man von einem Tor zum andern gegangen, und in dieser kleinen Umwallung steht eine Kirche, die noch heute, da die Stadt nach allen Seiten weit gewachsen ist, überreichlich genügt. – Durch die Kunst wollte die Kirche imponieren.

Zweitens aber wollte sie durch die Kunst immer wieder ihre Lehre verkünden. Da sie es mit Analphabeten zu tun hatte – sehr, sehr wenige konnten lesen und schreiben –, mußte das Bild an Stelle des Buchstabens treten. Die zahllosen Bilder in den mittelalterlichen Kirchen sollen die Lehre des geschriebenen Buches ersetzen durch eine Art Bilderschrift.

Aus dieser Aufgabe, die man der Kunst stellte, ergaben sich ganz bestimmte Regeln – Regeln, die sowohl den Platz der einzelnen Bilder festlegten als auch in ihren inneren Aufbau eingriffen.

Es war z. B. der Kirche wichtig, immer wieder zu beweisen, wie sehr die Geschehnisse des Neuen Testaments im Alten vorbereitet und vorausgesagt sind. Die Malerei mußte helfen, diesen Nachweis zu führen. Es bildete sich die Übung

heraus, auf die eine Innenwand der Kirche Geschehnisse des Neuen Testaments zu malen, auf die Gegenwand Geschehnisse des Alten, und zwar immer so, daß zwischen den beiden gegenüberliegenden Bildern eine theologische Beziehung bestand, z. B. rechts (Neues Testament) die Auferstehung Christi, links (Altes Testament) Jonas wird vom Walfisch ausgespien. Das bedeutete, aus der Bildersprache in das Wort übertragen: Seht, es besteht ein innerer Zusammenhang zwischen Jonas und Christus. Wie Jonas nach drei Tagen aus dem Walfisch befreit wurde, so fuhr nach drei Tagen Christus aus dem Grabe empor.

Ähnlich waren für alle Geschehnisse des Neuen Testamentes Parallelstellen des Alten festgelegt.

Was bedeutet das für den Maler?

Es bedeutet, daß er in der Reihenfolge seiner Bilder völlig festgelegt und gebunden war. Die Anordnung der Bilder bestimmte der Theologe, nicht der Künstler.

Aber die Herrschaft des Theologen über den Künstler (es ändert an diesem Verhältnis nichts, daß beide oft ein und dieselbe Person waren) ging noch viel weiter, sie betraf nicht nur die Stellung, Anordnung, Reihenfolge der Bilder sondern auch ihren inneren Aufbau.

Wenn die Kirche durch das Bild belehren wollte, so mußten die Gegenstände des Bildes so eindeutig, so leicht erkennbar wie möglich sein. Es mußte der Betrachter sofort erkennen können: Dies ist Christus, dies ist Gottvater, dies ist Maria, dies ist die heilige Katharina, dies sind die heiligen drei Könige usw. Denn nicht um ihrer Farben, nicht um ihrer künstlerischen Vorzüge willen waren die Bilder da, sondern um der Belehrung willen, sie sollten so leicht wie möglich gelesen werden können. Deshalb gab es ganz bestimmte feste Regeln für die Darstellung der Figuren, z. B. Maria, damit man sie stets und überall sofort als Maria erkenne, mußte ein rotes Kleid tragen, darüber einen blauen Mantel, das Futter des Mantels mußte grün sein. Dies

stand ein für allemal fest. Und in dieselbe Rubrik gehören die unendlich genauen Vorschriften der unzähligen Heiligen und Märtyrer. Jeder Heilige hatte sein ganz bestimmtes Zeichen, an dem er erkennbar war. Die heilige Barbara einen Turm, der heilige Stephan einen Stein, die heilige Justina ein Einhorn, die heilige Katharina ein Lamm usf.

An diese Regeln war der Maler fest gebunden.

Wir wissen, daß der Maler an manche Regel gebunden ist, daß er viele sehr genaue Regeln zu beachten hat, schon wenn er zwei Farben einander benachbart, aber das sind Regeln, die aus seinem Handwerkszeug, aus seinem Material kommen, sind seine Spielregeln. Jene theologischen Vorschriften aber sind ja gerade Vergewaltigungen aller der Gesetze, die ihm als Maler bedeutungsvoll sein müssen. Wie soll der Maler eine Fläche in gute Farbordnung bringen, wenn ein Theologe, ohne sich im geringsten um künstlerische Werte zu kümmern, vorschreibt: dies muß dort stehen, hier muß Blau, hier Rot sein, wohlgemerkt, nicht aus Rücksichten auf das künstlerische Bild, sondern lediglich aus Rücksichten auf die Kirche.

Wenn er zu 75 Prozent Theologe sein muß, kann der Maler nicht Künstler sein.

Machen wir uns an einem Beispiel, einmal aus dem Gebiet der Bildhauerkunst genommen, deutlich, welche Gesichtspunkte im Mittelalter die Gestaltung bestimmten. Es handelt sich um ein Taufbecken in Hildesheim.

»Schon der Reliefschmuck der großen Flächen an dem eigentlichen Kessel und auf dem Deckel ist ganz durchtränkt von Symbolik. Vorn die Taufe Christi, bei der die geistige Bedeutung vor allem betont wird: die Erscheinung der Herrlichkeit im Bilde Gott Vaters und der Taube und in den dienenden Engeln ebenso wie in dem in innerer Mühsal sein allzu hohes Amt vollziehenden Täufer. Die benachbarten Flächen werden von symbolischen Vorgängen aus

dem alten Bunde eingenommen. Der Durchgang durch das Rote Meer versinnbildlicht die befreiende Kraft des Taufwassers, der Durchgang durch den Jordan den durch die Taufe eröffneten Zugang zum Heil. Zu höheren Spekulationen über die sittliche Bedeutung der Taufe erhebt sich der Bildschmuck in den Feldern des Deckels. Da steht über der Taufe das Bild der Buße, durch die die Taufgnade immer von neuem gewonnen wird. Rechts davon eine Allegorie der christlichen Caritas als eines der Mittel, das Heil zu erwerben. Gegenüber: der bethlehemitische Kindermord als das erste christliche Martyrium, ein Bild der Bluttaufe, die die gleiche Gnade wie die Wassertaufe vermittelt ... Reine Zufälligkeiten des Zahlenbestandes waren bestimmend, Dinge aufeinander zu beziehen, die innerlich nicht das geringste miteinander zu tun hatten, zwischen denen daher erst nachträglich ein geistiger Zusammenhang konstruiert wurde. So ließ die Zahl 4 als wesensverwandt erscheinen: die Evangelisten, die großen Propheten, die Kirchenväter, die Kardinaltugenden, die Paradiesesströme, die Himmelsrichtungen, die Jahres- und Tageszeiten, die Lebensalter, die Arme des Kreuzes, die Ringe, an denen die Bundeslade getragen wurde usw. Vier solcher Vierergruppen sind es nun, die hier am Hildesheimer Taufkessel die vertikale Gliederung übernehmen: die Paradiesesströme tragen ihn auf ihren Schultern als altgeheiligte Vorbilder der Taufe, als die sie in der Taufliturgie ihren festen Platz haben; über ihnen die Tugenden, die das Herz von aller Schuld reinigen; die Evangelisten, die ihre Verkündigung über die Erde hinströmen lassen und die Propheten, die den Inhalt des Evangeliums vorausgesagt haben. Und nun werden zwischen den Strömen und den Tugenden wenigstens die Beziehungen noch weiter durchgedacht und durchgestaltet usw.« (Georg Graf Vitzthum, Malerei und Plastik des Mittelalters, 1914, Seite 9.)

Was bedeutet das alles?

Es bedeutet, daß gelehrte Theologen die verzwicktesten Sachen rein gedanklich kombiniert haben zu einer Art Predigt über die Bedeutung der Taufe, und daß der Künstler nichts anderes zu tun hatte, als dieses theologisch-spekulative Programm auszuführen. Natürlich konnte er das nicht anders tun, als indem er so und so viele Figuren modellierte, sie mit dem geforderten Kennzeichen versah und sie auf den angewiesenen Platz stellte. Das ist aber kaum noch eine künstlerische Tätigkeit. Denn immer wieder müssen wir uns daran erinnern, daß die Ordnung, in die die Einzelheiten gebracht werden, die eigentliche künstlerische Leistung ist. Hier aber ist gerade die Ordnung bis in das letzte vom Theologen festgelegt.

Natürlich, es ist in der mittelalterlichen Kunst eine Ordnung der Teile vorhanden. Sogar eine sehr strenge und feste Ordnung. Aber diese Ordnung ist eine rein gedankliche, nicht eine optische Ordnung. Die Ordnung des Künstlers ist für das Auge bestimmt, die Ordnung des Theologen für den Verstand. Diese selbe Ordnung, die, theologisch angesehen, so streng und fest ist, so viele Beziehungen zwischen allen einzelnen Teilen herstellt, ist – künstlerisch betrachtet – völlige Unordnung.

Beweis?

Was hindert unser Auge, alle Figuren beliebig gegeneinander auszutauschen? Nichts. Nur theologische Einwände stehen dem entgegen, keine künstlerischen. Kann ich aber in einem Ganzen die Teile beliebig vertauschen, so besteht in diesem Ganzen keine Ordnung, sondern Willkür.

Theologisch, gedanklich, spekulativ sind die Figuren des Taufbeckens in einen sehr bestimmten kniffligen Zusammenhang gebracht. Aber dieser Zusammenhang ist nicht sichtbar. Künstlerisch sind die Figuren nicht geordnet, sondern nur nebeneinandergestellt. Wir wollen das in Zukunft nennen: die Teile sind koordiniert.

Die ganze Kunst des Mittelalters steht unter dem Prinzip der Koordination.

Die Herrschaft des Theologen, der Kirche, über die Kunst hat sehr lange gedauert. Gegen den Ausgang des Mittelalters mehren sich die Anzeichen eines Emanzipationswillens. Erst sehr schüchtern, allmählich deutlicher, verraten sich Tendenzen, künstlerische Wünsche gegen theologische Vorschriften durchzudrücken. Erleichtert wurde das zum Teil dadurch, daß nicht mehr alle Künstler Geistliche waren, vielmehr zunehmend auch Laien Künstler wurden. Aber von einer wirklichen Freiheit der Kunst war noch lange keine Rede.

Als, längst nach dem Ende des Mittelalters, auf der Höhe der Renaissance Michelangelo auf Wunsch des Papstes die Decke der Sixtinischen Kapelle mit Bildern der Weltschöpfung schmückte (1508–1512), erdachte auch er zunächst einen gedanklichen, theologischen Zusammenhang der Bilder. Auch diese Decke ist eine Predigt in Bildern, und wäre diese Predigt nicht im Sinne des Papstes, der Kirche, gewesen, so hätte Michelangelo eher den Bannstrahl als den Auftrag zur Ausführung erwarten dürfen. Und doch ist die Arbeit an dieser Decke eine Wende.

Der Papst Julius II. sah in Michelangelo nur einen Sklaven, einen Diener der Kirche, der zu parieren hatte. In Michelangelo aber war ein eigenes Machtgefühl rege, in ihm lebte schon das Gefühl, daß es ein Ding von selbständiger Bedeutung und Größe gebe: die Kunst, und daß er in erster Linie deren Diener, nicht Diener der Theologie sei. So kam es zu einem heftigen Zusammenstoß zwischen Julius II. und Michelangelo, und dieser Szene, die uns Vasari und Condivi überliefert haben, kommt größte historische Bedeutung zu.

Dem Papst ging die Arbeit an der Decke zu langsam, er besichtigte eines Tages die Arbeit in der Kapelle und herrschte den Maler an, wann er nun endlich fertig sei –

und Michelangelo, statt demütig Nachsicht zu erbitten und Eile zu geloben, entgegnete, er werde fertig sein, wenn das Gemalte seinen künstlerischen Ansprüchen genüge, wenn er mit sich selbst zufrieden sei und nicht eher.

Und das ist wirklich ein Neues, das hier ausgesprochen ist. Hier zum ersten Male beansprucht eine künstlerische Leistung nach eigenen, nach rein künstlerischen Gesichtspunkten beurteilt zu werden – ein wichtiger Moment in dem Kampf der Kunst um Emanzipation.

Natürlich, die Kühnheit, mit der Michelangelo dem Papste Rede und Antwort stand, kam nicht ganz wie der Blitz aus heiterem Himmel. Es waren in den voraufgegangenen Generationen, namentlich seit etwa 1400, wesentliche innere Umstellungen in der Kunst erfolgt, und im Zusammenhang damit hatte sich auch die gesellschaftliche Stellung des Künstlers verändert. Die großen Maler des 16. Jahrhunderts, besonders in Italien, die Lionardo, Raffael, Michelangelo, Tizian, waren in aller Welt gefeierte Persönlichkeiten, während die Maler des Mittelalters unbekannte Mönche geblieben waren. Jetzt bewarben sich Fürsten mit größter Höflichkeit um die Zusage der Maler, für sie zu arbeiten. Das Selbstgefühl der Künstler war mächtig gestiegen. Tizian ließ sich in seinem Atelier von Kaiser Karl V. den herabgefallenen Pinsel aufnehmen. Ohne eine allgemeine Wandlung wäre Michelangelos selbstbewußte Haltung zum Papste gar nicht zu verstehen. In einem Briefe vom Jahre 1548 schreibt Michelangelo:

»Ich bin nie in dem Sinne Maler oder Bildhauer gewesen, daß ich einen Laden gehalten hätte . . . Wenn ich auch den Päpsten gedient habe – aber das geschah aus Zwang.«

Wie stellen sich nun die inneren Wandlungen der Kunst in der Erscheinung des Bildes dar? Wie drückt sich die vollzogene Entwicklung, die andere Stellung des Malers zur Kirche und zur Gesellschaft innerhalb ihrer malerischen Arbeit selbst aus? Wie geht die Entwicklung vom

mittelalterlichen theologischen Bilde zum Bilde der Renaissance?

Ganz allgemein ist der Sinn der Entwicklung, die der Mensch erlebt, dieser: Einheit zu schaffen, aus Isoliertem, für sich Bestehendem ein Ganzes zu schaffen – ebenso in der Wirtschaft, in der Politik, in der Technik, in der Wissenschaft, wie in der Kunst.

Nehmen wir Deutschlands politische Geschichte als Beispiel: Aus der Unzahl kleiner Fürstentümer, weltlicher und geistlicher Herrschaften, großer und kleiner und allerkleinster Gebiete, alle mit eigenen Grenzen, Zöllen, Soldaten, Dynastien, wie sie etwa nach dem Dreißigjährigen Kriege bestand, wird allmählich ein Nebeneinander von wenigstens nur noch 26 Einzelstaaten. Bismarck vollbringt die große Tat, sie in einem engen Bund zu vereinigen, der gegen außen nur noch eine Grenze hat, eine Post, ein Heer, einen Zoll. Die Grenzen Bayerns gegen Württemberg, Preußens gegen Sachsen, Sachsens gegen Thüringen fallen als politische Grenzen, haben nur noch den Sinn von Verwaltungsgrenzen. Der 9. November geht einen Schritt weiter, er beseitigt die Dynastien, die noch immer bestanden und Interesse an der Verhinderung einer völligen Verschmelzung hatten. Völlige Verschmelzung führt auch der 9. November noch nicht herbei. Aber sie kommt mit der Kraft innerer Logik, und darüber hinaus kündigt sich schon eine neue größere Einheit an: auch die Grenzen Deutschlands gegen Frankreich, Rußlands gegen Rumänien, Spaniens gegen Portugal werden eines Tages fallen, und die Einheit Europa wird ihre Politik einheitlich führen.

Das ist ein Beispiel, und ähnlich geht der Weg überall. Der menschliche Geist zeigt das Streben, fremd nebeneinanderstehende Dinge zur Einheit zu führen, und es ist dabei sein Ehrgeiz einmal: immer größere Gebiete oder Komplexe einheitlich zu gestalten und zweitens: den Grad ihrer Einheit immer inniger zu machen.

Halt, liegt da nicht ein Widerspruch vor zu dem von uns behaupteten Streben nach Emanzipation?

Keineswegs. Denn die neue Ordnung der Dinge soll ja nicht auf Gewalt beruhen, sondern soll ein Bund freier Genossen sein.

Die »Einheit«, die ein Kriegsmann aus losgerissenen Stücken Landes gegen den Willen der Völker erzwingt und nur durch Drohung aufrechterhält, ist nicht die Einheit, die wir meinen, ist überhaupt nicht Einheit, sondern Uneinheit, zeitweilig durch Gewalt am natürlichen Auseinanderfall verhindert. Dieser Willkürherrschaft gegenüber, die sich Einheit nur nennt, Verschiedenheit ist (wie das alte Österreich), vertreten wir die Emanzipation der Teile, nicht aber mit dem Ziele, daß diese emanzipierten Teile isoliert und fremd bleiben sollen, vielmehr mit dem Ziele und in der Gewißheit, daß sich aus freien, ihrem innersten Lebensgesetz folgenden Gebilden und allein aus solchen jene wahre Einheit formt, nach der menschlicher Geist auf allen Gebieten strebt.

Ein Beispiel dafür war uns das Bild als vollkommene Einheit seiner Farben, seiner freien, freiwillig in Erfüllung ihrer Lebensgesetze zusammenspielenden Farben.

Also beides ist wichtig: Emanzipation von fremder Herrschaft und Bindung in freier Gemeinschaft.

Nun nehmen wir unsere Frage auf, welche Wandlungen geschehen in der Erscheinung des Bildes mit der sich durchsetzenden Emanzipation der Kunst von der Theologie? Wie spiegelt sich jene Entwicklung im Aussehen des Bildes – im Übergang vom Mittelalter zur Renaissance und bis in die Neuzeit?

Die geistliche Herrschaft wird mehr und mehr abgeworfen, aber an ihre Stelle tritt zunächst nicht Herrschaftslosigkeit, sondern eine weltliche Herrschaft.

Das Bild der Renaissance begnügt sich nicht mehr mit dem losen Nebeneinander der Teile, mit der Koordination,

wie sie uns das mittelalterliche Bild zeigte, bei dem der zusammenhaltende Gedanke kein künstlerischer, sondern

ein theologischer Gedanke war. Es verlangt von sich selbst eine strengere und selbständigere Ordnung, eine Einheit, deren Sinn nicht mehr außerhalb des überhaupt Sichtbaren liegt,

nämlich in der Verzwicktheit theologischer Spekulationen, vielmehr eine Einheit, deren Begründung ganz der Welt des Sichtbaren zugehört. Das Auge triumphiert über das Gebet. Da das Bild sich an das Auge wendet, so soll es auch von diesem sein Gesetz empfangen.

Nun stößt sich das Auge an Dingen, deren Widerspruch es zuvor gar nicht bemerkt hatte. Es stößt sich jetzt daran, daß z. B. die dargestellten Figuren in einem Bilde verschiedenen Größenmaßstab haben. Die menschliche Gestalt hatte zunächst im mittelalterlichen Heiligenbilde überhaupt nichts zu suchen. Ließ man sie aber in der Haltung eines Anbetenden in das Bild hinein (siehe Abbildung Seite 48), so zeigte ihre Kleinheit, ja Zwerghaftigkeit, wie gering, wie wertlos der Mensch in der Gesellschaft der Heiligen sei. Die Heiligen wiederum, minderen Ranges als Gott, standen hinter diesem an Größe zurück, so wie die Krieger, die Arbeiter, die Bauern auf den ägyptischen Reliefs Zwerge sind neben der gewaltigen Figur des Pharaogottes.

Man will jetzt das Bild als eine Einheit für das Auge ordnen. Was der Rahmen umschließt, sei eine Einheit nach Raum und Zeit. – Auch eine zeitliche Einheit hatte das mittelalterliche Bild nicht gekannt. Im Berliner Museum hängt ein Bildchen von Taddeo Gaddi (um 1340), auf dem derselbe Bube aus der Familie Spini dreimal in verschiedener Haltung, weil in drei ganz verschiedenen Momenten eines zeitlichen Geschehens, dargestellt ist. Wir sehen ihn

1. wie er aus dem Fenster eines Hauses abstürzt,
2. wie er tot auf dem Platze vor dem Hause liegt,
3. wie er zum Leben erweckt durch das Gebet einiger Franziskanermönche, sich wieder erhebt.

Das alles in einem Bilde, in einem Rahmen.

Eine Einheit in Raum und Zeit soll jetzt, etwa seit Vierzehnhundert, das Bild sein – deshalb, weil das Auge, das nun zum Führer und Richter des Malers wird, in aller

Wirklichkeit, wohin es auch blickt, keinen Widerspruch gegen diese Einheit antrifft.

An die Stelle der mittelalterlichen Koordination tritt die Komposition der Renaissance.

Was bedeutet das?

Die Figuren, Gestalten, Gegenstände, die das Bild enthält, die Bäume, Tiere, Menschen, Berge, Heilige, alle seine Formen, werden jetzt wirklich als Bestandteile der Bildfläche gesehen und sollen als solche wohl geordnet sein. Der Versuch, ein Mißverhältnis der Größe zwischen Heiligen und irdischen Gestalten im Bilde durch den Hinweis zu rechtfertigen, daß der Mensch nicht dem Heiligen gleichwertig sei, stößt jetzt auf Ablehnung. »Mag sein«, sagt der Maler dieser neuen Epoche, »aber ich bin nicht der liebe Gott, der darüber zu befinden hat – ich bin ein Maler; ich habe es mit Bestandteilen einer Fläche zu tun, die Bild werden soll, und da ist es mir wichtig, diese Teile so zu ordnen, daß sie zueinander passen. Für mich gibt es nicht »Heilige« und »Menschen«, sondern Teile meiner Bildfläche, und deren Größenverhältnisse muß ich abmessen nach den Erfordernissen meiner Kunst. Muß ich an dieser Stelle, wo der Mensch steht, eine große Form haben, so mache ich sie groß, auch wenn ein Heiliger daneben eifersüchtig werden könnte. Begehe ich damit eine Sünde, so wird mir Gott verzeihen, da er weiß, besser als die Kirche, daß ich als guter Maler mich nicht an den Forderungen meiner Kunst versündigen darf.«

Der tiefe Wunsch, Einheit zu schaffen, führt mehr und mehr die Maler der Renaissance dazu, ihre Formen ineinander eingreifen zu lassen. »Komposition wird wohl am besten bezeichnet als die gegenseitige Förderung und Hilfe, die alle Dinge auf dem Bilde einander leisten müssen.« (Ruskin.)

Ganz bestimmt handelt es sich hier um eine Verweltlichung, Säkularisation, der Kunst. Raffaels Madonna della Sedia stellt die Mutter Gottes und Christus dar,

aber warum sollte dies nicht ebensogut eine Frau aus dem Volke mit ihrem Buben sein? Ganz zarte, dünne Goldreifen hat Raffael als Andeutung von Heiligenscheinen noch um die Köpfe gelegt, aber was sind sie gegen die alten massiv goldenen Nimben?

Und diese Verweltlichung, dieses Überwiegen künstlerischer Rücksichten über theologische, macht schnelle Fortschritte, bis wir in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts als eine der beliebtesten Bildarten das Stilleben finden, d. h. die Zusammenordnung von Gläsern, Flaschen, Muscheln und geschlachtetem Tier, Büchern, von irgendwelchen an sich ganz gleichgültigen und bedeutungslosen stummen Gegenständen zu einem malerischen Ensemble.

Im mittelalterlichen Bilde war der fromme Gegenstand alles, die künstlerische Ordnung zunächst nichts. Im niederländischen Stilleben, 400 Jahre später, hat sich dieses Verhältnis ins Gegenteil verwandelt. Da ist der Gegenstand nicht nur schon vollkommen verweltlicht, irdisch, unheilig, sondern überhaupt gleichgültig, nebensächlich geworden. Es dominiert der Wille, Formen und Farben schön zu ordnen, und das Gegenständliche wird ausgewählt, bestimmt, zusammengestellt ganz und gar nach den Gesetzen der guten Komposition. Früher mußte das Gewand der Maria rot sein und ihr Mantel blau – die Kirche wollte es. Hätte der mittelalterliche Maler gesagt: Aber es wird viel besser aussehen, wenn ich an dieser Stelle einen grünen Mantel über ein gelbes Kleid lege, so wäre ihm das übel angemerkt worden. Jetzt, im 17. Jahrhundert, sagt sich der Maler: An dieser Stelle möchte ich ein starkes Rot auf der Bildfläche sehen, die Komposition des Ganzen verlangt es. – Dann malt er an jene Stelle seines Stillebens einen gesottenen Hummer oder einen Bund rote Rüben oder ein rotes Tuch, und das Stilleben war eben deshalb so beliebt, weil es in der Bestimmung des Gegenständlichen die größte Freiheit ließ.

Da liegt doch nun der Gedanke sehr nahe: Wenn damals schon die Rücksicht auf schöne Farbzusammenstellungen das Entscheidende war und das Gegenständliche sich nach den Forderungen der Komposition richten mußte – warum hielt man das Gegenständliche überhaupt noch aufrecht? Wenn dem Maler kein Theologe mehr befehlen konnte: Hierher malst Du die Jungfrau Maria und dorthin den heiligen Ritter Martin, wenn vielmehr der Maler frei nach künstlerischen Gesichtspunkten sagen durfte: An diese Stelle setze ich ein starkes leuchtendes Rot . . . nun, warum gab er dieses Rot, auf das es ihm künstlerisch ankam, denn so umständlich und indirekt in einer Verkleidung, also z. B. als Hummer, als Tuch, als ein Haufe Kirschen oder dergleichen, warum gab er nicht in der Größe,

in der Nuance, in dem Ton direkt und ohne gegenständliche Motivierung jenes von ihm gewollte Rot? Wenn er wirklich frei war, warum nahm er doch wieder ein Kompromiß auf sich? Denn ein Kompromiß war doch der Hummer, das Tuch, die Kirsche.

Inwiefern war es ein Kompromiß?

Nun, wenn auch der Maler sich zur gegenständlichen Motivierung seines Rot natürlich einen Gegenstand aussuchte, der möglichst genau mit der ihm künstlerisch vorschwebenden Nuance übereinstimmte, so mußte er doch offenbar auf das absolute Treffen seiner Farbe verzichten. Denn hatte er in seinem Stilleben Fische zusammengeordnet, so konnte er nicht gut, wenn ihm etwa an einer Stelle ein bestimmtes Rot notwendig schien, das genau so, wie er es wünschte, in der Natur nur saure Kirschen haben, plötzlich saure Kirschen zu den Fischen malen. Nun gut, er konnte zu Fischen roten Hummer malen, und er konnte die Farbe dieses Hummers, so gut es eben ging, ohne die Naturfarbe des gesottenen Krebses zu vergewaltigen, nach Kirschrot hin nuancieren. Aber das war doch eben ein Kompromiß. Am ehesten kam man um solche Kompromisse herum, wenn man Blumen malte, obwohl man zwischen Rosen oder Orchideen auch nicht plötzlich eine Feldblume, z. B. eine Immortelle, malen konnte, selbst wenn diese am ehesten einem gerade an dieser Stelle künstlerisch geforderten, ganz bestimmten Gelb entsprochen hätte. Und ferner, selbst wenn es gelang, einen Gegenstand zu finden, der genau die gewünschte Farbe hatte und der auch in der sonstigen Umgebung plausibel war, so konnten seine Größe und seine Form Schwierigkeiten bereiten.

Wir haben also hier den Zustand, daß die reine künstlerische Absicht durchkreuzt wird zwar nicht mehr von den ganz besonderen Vorrechten heiliger Gegenstände, aber doch von der Tatsache »Gegenstand« überhaupt. Die geistliche klerikale Herrschaft ist gebrochen, aber es tritt an ihre

Stelle eine weltliche Herrschaft – gewiß ein großer Fortschritt, aber doch noch nicht völlige Befreiung von jeder Fremdherrschaft.

Der Maler des niederländischen Stillebens nimmt den Gegenstand nicht mehr sehr wichtig. Hilft ihm der Steinkrug an dieser Stelle nicht, so nimmt er auch einen Zinnbecher, oder schließlich ein Glas. Tut es der Hase nicht,

dann das Reh oder der Eber. Geht es nicht mit der Rose, dann mit der Gladiole oder mit der Nelke. Der Gegenstand ist ihm nicht mehr wichtig. Er ist ihm nur der Träger für bestimmte farbige Eigenschaften, er malt den Hummer nicht, weil er Hummer ist, sondern weil er rot ist. – Wohl, aber dieser Maler glaubt doch, daß die Farbe einen solchen Träger nötig hat. Es wäre ihm nie in den Kopf gegangen, daß man vielleicht die Farbe als reine Farbe auftragen könnte, nicht als Wiedergabe einer Eigenschaft eines bestimmten Dinges.

Auch der freieste künstlerische Wille hielt es zu jener Zeit und noch eine geraume Zeit lang für notwendig, die

Anwendung, die Offenbarung von Farbe im Bilde zu motivieren durch Darstellung bestimmter farbiger Gegenstände.

Warum nun konnte sich die europäische Malerei bei dieser Auffassung für die Dauer nicht beruhigen?

Wir betonten schon, daß der Zwang, jede dargebotene Farbe im Bilde als die Erscheinungsweise eines Tieres, Stoffes, Dinges zu motivieren, verhinderte, daß die Farbe wirklich kompromißlos rein, in ihrer ganzen strahlenden Kraft und Schönheit erschien.

Wir müssen auch noch dies bedenken.

Der Zwang, das Bild aufzubauen nicht aus Farben, sondern aus farbetragenden Gegenständen, widersprach jenem Prinzip der stetig fortschreitenden Vereinheitlichung des Bildes, das wir als maßgebend für die Entwicklung erkannten.

Inwiefern?

Nun, jeder Gegenstand hat seine bestimmte Figur. Wir wissen alle, wie ein Hase, eine Ente, ein beliebiges Tier, wie eine Blume, ein Becher, ein Baum, ein Berg, ein Mensch, ein Weg aussieht. Wir kennen ihre Figur.

Arbeitet also ein Maler mit Gegenständen, so arbeitet er mit figürlichen Formen, und zwar mit bestimmten, in allem Wesentlichen durch die Erfahrung festgelegten Formen, eben mit Figuren.

Ein Bild komponieren heißt: gegebene Figuren, seien es die von Menschen, Tieren, Bäumen oder Dingen zu einem schönen Ganzen zusammenordnen, so daß alles gut zueinander paßt und wirklich eine Einheit entsteht.

Das haben die Maler jener Zeit mit größter Meisterschaft getan. Aber sie stießen immer wieder an eine Grenze. Eine wirklich vollkommene Ordnung, d. h. eine Ordnung, die nach rein künstlerischen Ansprüchen vollkommen gewesen wäre, konnten sie nie schaffen, weil die Gegenstände, die Figuren zu viel Eigenwillen hatten.

Nehmen wir wieder unser Beispiel aus dem politischen Leben. Bismarck konnte 1871 das wirklich einheitliche Deutsche Reich noch nicht verwirklichen, er konnte die letzte logische Einheit noch nicht durchdrücken, die vollkommene politische und wirtschaftliche Neuordnung der Deutschen noch nicht zur Wirklichkeit machen, weil die Bestandteile noch zu viel Eigenwillen hatten, in ihren Grenzen noch zu starr waren. Und daran leiden wir noch heute. Deutschland wurde 1871 noch kein einheitliches Bild auf der Landkarte, weil die »Gegenstände« Preußen, Bayern, Hessen, Sachsen noch zu starre Grenzen hatten. Die Starrheit ihrer Grenzen, ihre als unantastbar geltende Figur stemmte sich dem idealen Zusammen- und Ineinanderpassen entgegen. Ja, hätte Bismarck diese Gegenstände, die Bestandteile seines Werkes umschmelzen können durch Auflösen der unnatürlichen, dynastischen Zwangsbänder, durch Austausch von Gebieten usw., so wäre die einheitliche Gestalt Deutschlands möglich gewesen, um die wir nun noch heute kämpfen müssen.

Ganz ähnlich der Maler zwischen 1400 und 1900. Immer wieder, wollte er die Bestandteile seiner Bildfläche nach rein künstlerischen Ordnungsprinzipien zueinander- und ineinanderstellen, leisteten diese Widerstand – als bestehende Figur des Buches, des Bechers, der Blume usw. Zusammenordnung? – Wohl, aber nur, soweit unsere Einzelrechte als Buch, Becher, Blume gewahrt werden. – Also der Ehrgeiz kleiner Duodezfürsten, die auf kein Hoheitsrecht zugunsten eines größeren Ganzen verzichten wollen (die bayerischen Reservaterechte).

Man erkannte ziemlich bald, daß das Bild als das größere Ganze doch eine gewisse Unterordnung von den Bestandteilen verlangen konnte, um dadurch die größere Einheitlichkeit zu erzielen. Hätten die Gegenstände ihre figürlichen Rechte wirklich mit aller verbohrten Hartnäckigkeit verfochten, dann wäre das Ganze, das Bild, nie zu-

stande gekommen. Man übertrug also dem Ganzen und seinem Sachwalter, dem Maler, einiges Recht, von der Figur der Gegenstände zugunsten des Ganzen, wenn es unbedingt notwendig war, vorsichtig abzugehen, weil man einsah, daß ohne eine gewisse Geschmeidigkeit der Innengrenzen kein gutes Ineinanderspielen sein könnte.

Aber verbrieft wurde dieses Recht des Malers nie, und nur sehr vorsichtig durfte er es anwenden. Eifersüchtig wahrte der Gegenstand seine figürliche Form als Buch, Becher, Blume, Arm, Vogel, Baum.

Ein Beispiel: Raffael entwarf 1519 das Bild des »Wunderbaren Fischzugs«, zwei Boote, in jedem drei Personen. Raffael zeichnete die Boote so klein, daß sie unmöglich drei Menschen auf dem Wasser tragen könnten. Es sind Nußschalen, keine Boote in richtiger Größe. Warum tat er das? Zwei Boote in richtiger Größe hätten ihm zu viel Raum im Bilde beansprucht. Sie hätten durch ihre Größe und Schwere eine Aufmerksamkeit erregt, die nicht im richtigen Verhältnis zu ihrer geringen Wichtigkeit stand. Denn wichtig waren die Personen. Von ihnen und von dem, was in ihnen vorging, sollte das Auge nicht durch Nebendinge, wie Boote, abgelenkt werden.

Also Raffael opferte ein gut Teil Eigenrecht der figürlichen Gegenstandsform »Boot« der guten Ordnung des Bildganzen. Die Zeitgenossen nahmen keinen Anstoß, sie fanden, Raffael habe von seiner »künstlerischen Freiheit« weisen Gebrauch gemacht.

Jenes Recht, das man dem Künstler vorsichtig zugestand, ihm aber nie verbriefen wollte, ging unter der Bezeichnung: künstlerische Freiheit.

Vier Generationen später, 1642, malte Rembrandt das Porträt von 20 holländischen Schützenbrüdern. Sein Begriff einer künstlerischen Einheit ging noch weiter als jener Raffaels. Er löste die starren Grenzen der Figuren noch entschlossener auf als Raffael, verschmolz alle Personen und Vorgänge in

ein einheitliches Gewoge von Hell und Dunkel, von Licht und Schatten, aus dem die Personen nicht mehr in allen ihren Konturen klar ablesbar heraustraten, sondern nur mit einzelnen vom Licht getroffenen Partien aufblitzten.

Ihm aber erklärten die Zeitgenossen, er sei ein Narr. Sie fanden, daß dies Mißbrauch der künstlerischen Freiheit sei und ließen diesen Narren verhungern.

Die künstlerische Freiheit ist ein Kautschukparagraph. Dem einen Maler sieht man durch die Finger, dem andern geht man an den Kragen. Also wird es nötig sein, klares Recht zu schaffen. Ist in einem Bilde der Künstler maßgebend oder die Figur der Gegenstände?

Es stellt sich heraus, daß die Nachwelt den Narren Rembrandt zu denen rechnet, die wesentlich geholfen haben, das neue, klare Recht zu schaffen. Die Entscheidung fiel zugunsten des Ganzen, zugunsten des Bildes, zugunsten des Künstlers gegen den Eigenwillen des Gegenstandes.

Zwei Jahrhunderte nach Rembrandt brachte Edouard Manet in Frankreich einen großen Fortschritt der Malerei (Impressionismus) nach drei Richtungen: Er hob die starren Grenzen des Gegenstandes noch entschiedener auf als alle früheren Maler. Er verstärkte die Einheit, zu der alle Bildteile sich zusammenschließen, und er befreite die Farbe aus der Dunkelheit des Bildes, indem er dem hellen ungebrochenen starken Licht des Tages ins Auge sah.

Das ist noch kurz zu erklären.

Die Gegenstände, die in einem Bilde als Teile seines Aufbaues enthalten waren – Häuser, Menschen, Berge, Bäume, Tiere, Dinge des Gebrauchs und was immer – waren Körper. Sie standen mit einer gewissen Dicke und stofflichen Masse im Raum. Die Maler hielten es für notwendig, auch diese ihre Körperlichkeit zu geben. Sie mußten also in ihren Bildern Körper modellieren, indem sie ihre Schatten wiedergaben. Gewöhnlich lag ein Teil jedes Körpers dem Lichte abgewendet, war also dunkel, und jedesmal warf der Gegen-

stand einen Schatten auf den Boden oder auf seinen Nebengegenstand.

Diese Schatten waren dunkel – um so dunkler, als die Maler in Räumen malten, die nicht entfernt die gute Beleuchtung eines modernen Ateliers hatten, zumeist in gewöhnlichen Stuben mit kleinen Fenstern.

Weil sie also Gegenstände malten, mußten sie Körper malen, und weil sie Körper malten, mußten sie Schatten malen, weil sie Schatten malten, mußten sie Dunkelheiten malen, und weil sie in engen Stuben malten, in denen das Tageslicht gedämpft war, so wurden die Schatten meist schwarz, und weil die Schatten recht zahlreich waren, neigte das ganze Bild zum Dunklen, Schwärzlichen, zumindest Grauen. Sehen wir uns ein Bild eines alten Holländers des 17. Jahrhunderts an, so erscheint es als schwärzliche Dunkelheit, seltener als graue Tonigkeit, in der die Farbe ziemlich vereinsamt aufleuchtet. Man hat häufig den Eindruck eines Kupferstiches, der teilweise koloriert ist – und dieses Überwiegen der Dunkelheit, das die Farbe um ihre beste Kraft und Schönheit brachte, war letzten Endes eine Folge der Gegenständlichkeit, die ihre eigenen Grenzen nicht aufgeben wollte, sie im Gegenteil durch Wiedergabe der körperlichen Rundung, durch Modellierung, also durch Schatten noch betont sehen wollte.

Rembrandts Versuch, aus der starren, schwärzlichen Einzelmodellierung ein einheitlich wogendes Hin und Her von Hell und Dunkel über das ganze Bild zu machen (siehe Abbildung Seite 60), wurde zunächst abgelehnt.

Auch Manet wurde zunächst verlacht, setzte aber seinen neuen Gedanken durch, weil er einer Notwendigkeit entsprach.

Manets neuer Gedanke war, hell und licht zu malen, allen Glanz und alle Schönheit des freien Sonnenlichts aufzunehmen, statt sich hinter engen Butzenscheiben zu verkriechen.

Wir haben gehört, daß im Übergang vom mittelalterlichen Bilde zum Renaissancebilde das Auge über den Sinn für das Unsichtbare siegte, über die theologische Spekulation. Und jetzt, im 19. Jahrhundert, bei Manet, erleben wir einen neuen Triumph des Auges. Hatte 400 Jahre zuvor das Auge dem Maler die Welt des Sichtbaren überhaupt erobert, so eroberte es ihm jetzt auch das Leben des Sichtbaren. An Stelle der heiligen, jenseitigen Gestalten

waren damals sichtbare Gegenstände getreten, aber zunächst blieben diese Einzelformen feste und starre Größen. Manet, indem er vorurteilslos in die Welt blickte, sah, daß im hellen Lichte der Sonne alle Einzelgegenstände eine optische Einheit werden. Für die Früheren war der Schatten, der trennende, modellierende, abhebende, das Einzelne plastisch verdeutlichende Schatten fast wichtiger als das Licht. Für Manet verdrängte das alles zusammenschließende

Himmelslicht die Schatten, ließ sie zu kleinen Minderungen von Licht werden. Er sah eine neue große Einheit: Gegenstände im einheitlichen Licht, sah die gemeinsame Atmosphäre zwischen den Dingen, während jene die Gegenstände gleichsam im Luft- und lichtleeren Raum gesehen hatten, jeden für sich, umgrenzt und starr.

Welches waren die Folgen dieser Entdeckung?

Zunächst, die Farben wurden frei von allem Staub. Blühend, schön, freudig, klar begann die Farbe auf Manets

Bildern sich zu entfalten, weil Licht auf sie fiel.

Die Gegenstände wurden noch mehr als schon im niederländischen Stilleben unwichtig. Immer deutlicher wurde der Grundsatz, das alles im Bilde nur Bedeutung hat als Teil des Bildes, des künstlerischen Ganzen, nicht als Sache für sich. Es war gar nicht mehr so von Bedeutung, was im Lichte erschien, sondern das alles umschließende Licht, das Medium aller Dinge, wurde Hauptperson. In seinem

Leuchten, in dem Zauber der bewegten lichterfüllten Atmosphäre schmolzen die harten Grenzen dahin.

Ein Triumph der Einheit des Bildes weit über alles Frühere hinaus. So stürmisch wurde die Vereinheitlichung, daß eine Art Bewegung in das Bild hineinkam, keine faktische Bewegung, versteht sich, keine Ortsveränderung der Teile. Doch übertrug sich von dem leidenschaftlich klaren entschlossenen Blick des Malers in die helle lichtdurchflutete Atmosphäre eine innere Spannung auf das Bild. Nicht mehr der Gegenstand als solcher war wichtig, sondern seine Beziehung, sein farbiges Verhältnis zu allen andern Gegenständen.

Hier drängt sich abermals die schon einmal gestellte Frage auf:

Warum dann überhaupt noch Gegenstände, Dinge, Objekte unserer Umwelt malen? Wenn doch, wie wir sahen, die Tendenz aller Jahrhunderte war, die selbständige Bedeutung des Gegenstandes zurückzudrängen, warum dann nicht den Entschluß fassen, dieses Gegenständliche, das doch offenbar eine Fessel ist, ganz abzuwerfen?

Bald nach Manet setzte tatsächlich ein bewußter Kampf gegen das Gegenständliche ein. Dieser Kampf bedeutet einen der wichtigsten Abschnitte in der Entwicklungsgeschichte des Bildes. Auch bei ihm handelt es sich um nichts anderes als um eine abermalige und nun entscheidende Vereinheitlichung des Bildes.

Die Malerei steht heute noch mitten in diesem Kampfe. Wichtige, entscheidende Taten sind bereits geschehen, doch fehlt es auch nicht an Reaktionen und an Rückschlägen. Aber es lehrt uns die Geschichte des Bildes, daß die Freiheit kommen muß. Denn um einen Freiheitskampf handelt es sich tatsächlich, um einen Freiheitskampf, der die genaue Parallele ist zu dem politischen und ökonomischen Freiheitskampf der Menschheit. Das Bild begleitet alle Abschnitte dieses großen menschlichen Befreiungskampfes.

Jedes Bild spiegelt in seiner Ordnung die allgemeinen Ordnungsprinzipien seiner Zeit wider.

Nehmen wir unsere Frage auf: Warum hat man bis an die Schwelle des 20. Jahrhunderts trotz aller langen Bemühungen der besten Maler, das Gesetz des Gegenständlichen zu brechen, am Gegenstand noch immer festgehalten?

Weil man noch nicht den Mut fand, den Organismus »Bild« aufzurichten aus den arbeitenden Schichten, sondern glaubte, es sei besser, ihn auf diesen Schichten aufzubauen.

Was bedeutet das?

Wer sind im Bilde die arbeitenden Schichten?

Die Farben.

Es scheint also die selbstverständlichste Forderung von der Welt, daß die Farben die Organisation, den Aufbau des Bildes bestimmen. Tatsächlich aber, so sahen wir, haben lange Jahrhunderte hindurch die Farben dazu dienen müssen, die Herrschaft ganz anderer Mächte zu stützen, nämlich der »Gegenstände«, die im Mittelalter eine geistliche, seit der Renaissance eine weltliche Herrschaft, in beiden Fällen aber eine regelrechte Fremdherrschaft ausübten.

Die Farben wurden ausgebeutet im Interesse einer höheren Klasse – der Gegenstände. Das gegenständliche Bild ist im Einklang mit den Anschauungen einer Zeit, die am Bestehen verschiedener Klassen keinen Anstoß nimmt. Das Bild jener Zeit ist aufgebaut nach genau den nämlichen Prinzipien wie Staat und Wirtschaft jener Zeit.

Die Farbe, d. h. jenes Element, das das Bild recht eigentlich aufbaut und erzeugt, wird in seiner tiefsten Kraft unterdrückt. Die Farbe arbeitet, sonst kommt kein Bild zustande. Aber der Wert, den sie schafft, dient nur zum Teil der eigenen Vervollkommnung. Weder kann sie ihr letztes an Kraft hergeben – denn die letzte Kraftentfaltung setzt Freiheit voraus – noch steht ihr der geschaffene Wert zur freien Verwendung zur Verfügung. Sie muß einen Teil fort-

geben .... wohl verstanden nicht an das Ganze, sondern an Körperschaften, die im Ganzen mit eigenen starren Grenzen stehen – als Klassen.

Das gegenständliche Bild entspricht genau dem Prinzip des Klassenstaates. Farben arbeiten, damit Gegenstände sich gut präsentieren. Die Arbeit bleibt unterirdisch, ohne sie wäre nichts, und doch hat sie nicht zu regieren.

Beachten und bedenken wir die enge Verbundenheit aller geistigen Tätigkeiten des Menschen, so wird es uns nicht verwundern, daß die Maler so sehr lange am Gegenstand haften blieben. Tatsächlich bilden Politik, Wirtschaft, Technik, Kunst, Philosophie, Naturwissenschaft usw. eine enge untrennbare Einheit. Das ist ja auch der Sinn der Geschichtsauffassung eines Karl Marx, die man mit einem etwas schiefen Ausdruck die »materialistische« Geschichtsauffassung nennt. Von ihr aus ist es durchaus begreiflich, daß eine Zeit, die am Prinzip des Klassenstaates festhält, sich im Bilde nicht vom Gegenstande zu trennen vermag. Erst in dem Moment kann die Fremdherrschaft des Gegenstandes im Bilde gebrochen werden, da die allgemeinen Tendenzen zu einer stärkeren Vereinheitlichung, zu einer besseren, umfassenderen Organisation der Menschheit sich auf allen Gebieten zu einem neuen Ruck, zu einer neuen Tat verstärkt haben.

Kehren wir zum Bilde zurück, und untersuchen wir, wie sich dort die Vereinheitlichungstendenzen weiterhin in unsern Tagen auswirkten.

Schon seit den Niederländern des 17. Jahrhunderts, so hatten wir beobachtet, sank die Bedeutung des Gegenstandes im Bilde. Seine Grenzen wurden als Hindernisse einer unbedingten Bildeinheit empfunden, und in Konsequenz dessen waren die Grenzen bei Manet schon fast flüssig geworden, hatten sie an Härte und Strenge schon stark eingebüßt. Und damit waren die Farben hell und leuchtend geworden – die Farben, die eigentlichen Schöpfer und Träger des Bildes.

Ja, es war eine Notwendigkeit, daß jetzt die Farbe an Macht gewann, weil nur dann eine wirkliche, vollkommene Einheit erreicht werden kann, wenn es keine Unterdrückung, zu welchen Zwecken immer, mehr gibt, sondern der Zusammenschluß alle Arbeitenden, alle Produktionskräfte erfaßt. Jede wahre Einheit muß aufgebaut sein auf den tragenden Elementen. Die Elemente des Bildes sind die Farben. Indem sie in die erste Reihe traten, vollzog sich im Bilde gleichsam der Aufstieg einer Klasse, und es war der Aufstieg der produktiven Stände. (Die politische Parallele wäre das Kommunistische Manifest: »Proletarier aller Länder vereinigt Euch«.)

Die Farben wurden frei und ordneten sich jetzt nach den wahren Gesetzen ihrer Natur, so wie wir sie kennen gelernt haben – nur nach diesen inneren Gesetzen als ein gesetzmäßiger, freiwilliger Zusammenschluß aller Kräfte, nicht mehr mit dem Ziele, ein Fremdes, den Gegenstand, über dem eigenen Leben zu balancieren, sondern das Leben des Ganzen, die schöne Einheit der Farben, zum höchsten Grade der Vollkommenheit zu gestalten. Jetzt erst ist ein Gleichgewicht möglich aus der Kraft des Rot und Blau, des Gelb und Grün und allen ihren Mischungen, Tönungen und Nuancen, wobei jede frei ihr Bestes, Stärkstes zu geben vermag. Jetzt erst werden alle die natürlichen Beziehungen und Spannungen zwischen ihnen frei und können sich in Spannung und Gegenspannung auspendeln, ausgleichen. Jetzt erst ergibt sich ein Friede, reich an Leben und Leistung.

Und es ergibt sich auch folgendes: Alle Leistung ist jetzt verbunden mit einer festen Besitzergreifung der Fläche des Bildes.

Was bedeutet das?

Betrachten wir noch einmal das niederländische Stilleben (Seite 54).

Natürlich, das ist im physikalischen Sinne auch eine Fläche, aber eine Fläche, auf der ein Raum dem Auge vorgetäuscht wird.

Das Streben des Malers, einen Raum, eine Vertiefung vorzutäuschen, ist ja ganz unverkennbar. Nicht als ob der Maler dem Betrachter ernsthaft wollte glauben machen, daß dies faktisch im Raum stehende und nicht flache, gemalte Dinge seien – eine solche faktische Täuschung schließt ja schon der Rahmen aus –, aber doch im Sinne eines Kunststückes. Es wurde durchaus als Leistung gewertet, wenn einem Maler die Täuschung besonders gut gelang. Der Maler sah in solcher nicht faktischen aber ästhetischen Täuschung (Illusion) ein Ziel seines Ehrgeizes.

Aus dem Altertum wird uns von einem Wettstreit der Maler Parrhasios und Zeuxis (400 vor Christi Geburt) berichtet. Zeuxis malte ein Bild, auf dem Weintrauben zu sehen waren, und so täuschend waren diese gemalt, daß Vögel kamen und nach ihnen pickten. Parrhasios malte einen geschlossenen Vorhang, und Zeuxis, um das Bild seines Konkurrenten zu sehen, wollte diesen Vorhang zurückschlagen. Der Sieg wurde dem Parrhasios zugesprochen. Zeuxis hatte durch seine Illusion zwar Tiere getäuscht, Parrhasios aber einen Menschen.

Was besagt das?

Es besagt, daß die wirkliche, faktische Fläche des Bildes, die physikalische Ebene, auf der gemalt wurde, nicht zugleich die Ebene des »Gemalten« war. Es bestand sozusagen ein künstlicher illusionärer Überbau, der nicht recht fundiert war, der etwas in der Luft hing. Dem Auge wurde eine Raumtiefe gezeigt, die es, den Konturen, den Schatten, den Rundungen folgend, abtasten konnte, und doch war es eine Fläche, die sich dem Auge darbot. Fläche und doch nicht Fläche, Raum und doch nicht Raum – eine Zwiespältigkeit, ein Als-ob.

Diese Zwiespältigkeit hat sofort ein Ende, sobald die Farbe den Aufbau des Bildes bestimmt; denn die Farbe, wenn sie nicht mehr dient, etwas anderes, Unsinnliches, Illusionäres anzudeuten, wenn sie nicht mehr für etwas an-

deres steht, sondern unter eigener Verantwortung für sich selbst – die Farbe ist ja dann nichts anderes, als Teil der Fläche und hat ihren Platz ganz eindeutig klar nicht mehr in einem halbseienden, halb nichtseienden, illusionären Raum, sondern ist der Fläche unmittelbar, selbst Fläche, verhaftet.

Nicht mehr dient die Fläche, einen Scheinraum zu tragen, sondern sie wird Bild, sie selbst, als Fläche in ihrer reinen Natur.

Alle Kräfte also stellen sich auf den einen gemeinsamen Boden, auf dem sie fest ruhen. Die Fläche ist Wirklichkeit, ist das Feld der gemeinsamen Arbeit aller. Es gibt keine Scheinhöhen mehr, keine Scheintiefen, sondern die eine elementare Fläche.

Als Teile dieser Fläche stellen sich die freigewordenen Farben in Reih und Glied, bereit, sich so zueinander zu stellen, daß ihr gemeinsames Produkt, das Bild, den stärksten Grad von Fülle, Schönheit, Reichtum, Lebendigkeit erhalte.

Dazu ist es notwendig, daß sie – die Flächenteile – einfach sind. Ihre Fülle, Leistungsfähigkeit und Kraft ist nicht im geringsten davon abhängig, daß sie in komplizierter Form auftreten, blitzend, zackig, blasig, kuglig, spitz, steifig, eckig, rund – im Gegenteil, je einfacher sie sich darstellen, um so besser schließt sich die Einheit zusammen. Das Isolierte, das keine Verbindung will, kann Reiz durch Kompliziertheit, Sonderbarkeit, Interessantheit erhalten. Für Dinge, die sich verbünden wollen, ist ein gewisser Verzicht auf Eigensinnigkeit, auffallende, individualistische Besonderheit Voraussetzung.

Deshalb liegt es nahe, für die Teile, die Glieder des Bildes, die Farbflächen im Prinzip dieselbe einfache Grundform zu wählen, die das Bild selbst als Ganzes hat, die Rechteckform.

So wird das Bild ein Kollektivwesen, weil in ihm das Leben des Ganzen wichtiger genommen wird als das Leben des einzelnen. Gelingt es aber, das Ganze stark und reich und blühend zu machen, so hat der einzelne davon seinen

Vorteil und wird durch ihn für das Opfer, das er zunächst bringen muß, entschädigt.

Soll die Wanderung einer Gruppe gelingen und den reichsten Ertrag an Freude, Lebendigkeit, Erleben bringen, so muß jeder Einzelne Sonderwünsche etwas zurückstellen, aber die Schönheit der ganzen Fahrt wird ihn für manchen kleinen Verzicht entschädigen.

Es ist wohl verständlich, wenn einer sagt: Ist das nicht etwas sehr simpel, wenn alle Farben nur als rechteckige Flächen gegeben werden? Gewiß, es ist simpel, an sich nicht aufregend, aber die unbedingte Einheit und Zusammenarbeit aller Teile läßt sich so am besten verwirklichen, und damit ist dieses Opfer gerechtfertigt und aufgehoben.

Ein für allemal: Wir richten den Blick auf das Ganze, auf die soziale Einheit und sind bereit, für sie Opfer zu bringen – Opfer, die reichlich belohnt werden.

Aber täuschen wir uns doch auch nicht: gar so simpel ist nämlich diese Einfachheit gar nicht. Welche unendliche Fülle von Abwandlungsmöglichkeiten liegt in dieser Einfachheit! Diese gewiß einfachen Gebilde leben, sind voller Spannung. Die Gebilde früherer Malerei sind viel komplizierter, ganz gewiß, aber ärmer an Leben – deshalb nämlich, weil unsere einfachen Grundformen mit allen andern zusammenarbeiten in jenem eingangs von uns geschilderten reichen Wechselspiel von Gleichgewichten hin und her – jene an sich komplizierten Formen aber starr sind.

Das Bild, wie wir es jetzt haben, gleicht einer äußerst empfindlichen Präzisionswage. Die kleinste Veränderung einer Farbfläche nach Helligkeit, Größe, Lage, Ton, Richtung, Faktur stört das sorgsam ausgependelte Gleichgewicht. Es kommt auf die allerpräziseste Dosierung aller Farbwerte an. Und damit kommt ein Begriff zur Bedeutung, der sehr wichtig ist: die Proportion.

Was ist das?

Der Maler Millet wurde einmal gefragt, welchen Baum er für den schönsten hielte, er antwortete: jeder Baum ist schön, wenn er am richtigen Platze steht. Das heißt: der Wert eines Dinges kann nicht exakt bezeichnet werden ohne Berücksichtigung seines Platzes im Ganzen. Denken wir an frühere Erfahrungen. Wir überzeugten uns, daß dasselbe Rot ein anderes ist neben Grün und neben Orange, ein anderes neben Hellgrün als neben Dunkelgrün. Wenig also läßt sich sagen über einen isolierten, beziehungslosen Wert; eine bestimmte Aussage läßt sich immer nur machen über die Beziehung, das Verhältnis zweier bestimmter Werte.

Betrachte ich einen Stein, den ich zufällig auf einer Wanderung finde, so interessiert mich seine Form, und dieses Interesse an der Form genügt, solange es mir nicht darauf ankommt, dem Stein einen bestimmten Platz zu geben. Sobald ich daran denke, ihn in Beziehung zu etwas Gegebenem sehe, erwacht in mir das Interesse für seine Proportion, für das Verhältnis seiner Maße: Höhe zur Breite zur Länge. Je genauer ich nun den Stein einpassen muß, um so gleichgültiger, ja störender wird mir seine Zacken-, Kugel- oder Kegel- (oder ganz unregelmäßige) Form und um so intensiver mein Interesse für seine Proportion.

Das ist sehr bald zu beweisen.

Wenn ich eine Steinwand möglichst gut aufmauern will, so nehme ich ganz bestimmt nicht Steine von interessanter Form, möglichst jeden vom andern unterschieden. Nein, dies wären die allerungeeignetsten. Vielmehr schaffe ich mir Ziegelsteine, d.h. ganz gleiche, immer unveränderlich gleiche Steine, bei denen das Interesse an der Form gleich Null ist, das Interesse an der Gleichheit der Proportion sehr groß.

Dinge, die ich isoliert, für sich, ohne Beziehung auf einen bestimmten Platz, einen bestimmten Zusammenhang betrachte, interessieren durch ihre Form.

Dinge, die ich in Beziehung auf einen bestimmten Platz in einem Ganzen betrachte, interessieren mich durch ihre Größe und Proportion.

Das eine bedeutet sozusagen einen individuellen (nationalen), das andere einen kollektiven (internationalen) Wert. Die Relativität aller Dinge und Werte und Ge-

schehnisse, d. h. die vollkommene, unendliche, gegenseitige Abhängigkeit, läßt sich nur in Proportionen ausdrücken.

Weil sich das Ganze einer Mauer am besten ausführen läßt, wenn alle Steine wirklich ganz gleich sind, so ist es nicht nur möglich und kann ohne Nachteil bestehen, daß die Steine aus einer Gußform maschinell hergestellt werden, sondern es ist geradezu wünschenswert und von Vorteil.

Wie es der Mauer von Vorteil ist, daß ihre einzelnen Steine ganz gleich sind und ohne besonderen Reiz der Form, so

ist es im guten Bilde ähnlich von Gewinn, wenn die einzelnen Farbflächen den Zusammenschluß nicht durch Formbesonderheiten erschweren, wie etwa ein Feldstein im Ziegelmauerwerk, sondern, daß alle Bestandteile genau, zuverlässig und akkurat in ihren Proportionen sind. Es ist im Bilde unmöglich, daß sie alle gleich an Höhe und Breite sind, weil ihr Maß sehr von der Farbe abhängt. Aber eine prinzipielle Übereinstimmung ist nur von Vorteil.

Der erste Maler, der das erkannte, war Paul Cézanne. Ihm war deutlich, daß die so unendlich mannigfaltigen, wechselnden, immer wieder neuen und andersartigen Formen der Natur nicht das geeignetste Material seien, um ein Bild gut aufzubauen. Er bemerkte, daß dazu gewisse regelmäßige einfache Grundformen besser geeignet seien, und so kam er dazu, den Malern den guten Rat zu geben: »Die Natur besteht aus Kugeln, Kegeln und Zylindern.« Cézanne meinte nicht, daß die Natur selbst aus diesen Formen bestehe. Er meinte, für den Maler, der ein Bild aus Eindrücken der Natur ableite, müsse ihr Chaos an Formen reduziert werden auf einige wenige von einfacher geometrischer Gestalt. Cézanne, dies ist hierbei wichtig, gehört noch zu den Malern, die an der Natur festhielten, erst in seinen letzten Lebensjahren (er starb 1906) wagte er den Schritt zu einer fast schon gegenstandslosen Malerei. (Siehe Abbildung Seite 70.)

Denken wir noch einen Moment an unsern Vergleich mit der Mauer, so können wir sagen: das gegenständliche Bild gleicht einem Mauerwerk aus unregelmäßigen Feldsteinen, dem sogenannten Zyklopenmauerwerk, wie man es im Sockel alter Dorfkirchen, in den Mauern alter Kirchhöfe auf dem Lande und in den kleinen Städten findet, und wie es im Altertum (Mykenä, Tiryns, Troja) die Regel war. Jeder Stein von anderer Form – ein kompliziertes, mühseliges Mauern, weil jeder Stein eine »individuelle« Behandlung fordert.

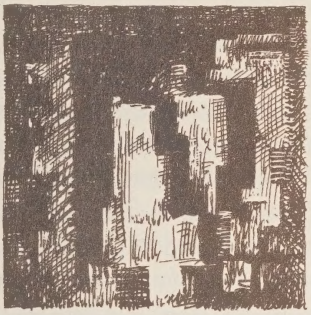
Cézanne baute sein Bild auf aus drei einfachen, regelmäßig wiederkehrenden Grundelementen – die Heutigen aus dem einen Ziegel in Normalformat.

Wir finden hier eine neue Bestätigung für unsere Behauptung, daß eine tiefe Einheit besteht zwischen allen geistigen Leistungen des Menschen. Die moderne Malerei kommt zu Ergebnissen, die gewissen Ergebnissen der modernen Wirtschaft und Technik sehr nahe verwandt sind. Ich denke hier an die Normalisierungsbestrebungen in der Industrie, im Hausbau usw.

Früher wurde jedes Fenster in jedem neuen Hause nach besonderer Zeichnung ausgeführt; die Folge war eine unnütze Verschwendung von Material, von Arbeitszeit und -kraft und damit eine Verteuerung des Produktes. Gewiß wird man nicht mit einem einzigen Fenster, das in Hunderttausenden von Exemplaren hergestellt würde und sofort fertig überall zu haben wäre, auskommen. Dazu sind die Bedürfnisse zu wechselnd. Eine Maschinenfabrik, eine Montagehalle braucht andere Fenster als ein Siedlungshäuschen. Ja selbst am Siedlungshäuschen ist die Dachluke anders als das Zimmerfenster. Man muß eine ziemlich große Auswahl haben. Aber man kann eine Serie von etwa 100 Fenstertypen ausarbeiten, die wirklich allen Ansprüchen genügte und gegenüber den jetzt unzähligen Fenstern eine ungeheure Ersparung darstellte, ohne daß irgendein Nachteil mit ihr verbunden wäre. Wer an seiner Villa unbedingt ein Fenster von ganz ungewöhnlicher Form und mit Butzenscheiben braucht, dem ist es ja unbenommen, sich eins machen zu lassen.

Die Normalisierung der Schrauben, Maschinenteile, Buchgrößen, Papierformate, Hausteile bringt den großen Vorteil, daß die bisherige handwerkliche Herstellung durch die maschinelle ersetzt werden kann. Es gibt Leute, die diesen Fortschritt nicht mitmachen wollen und die behaupten, Handwerk sei besser als Maschinenarbeit. Aber die Weltgeschichte wird sich nicht nach ihnen richten. Die Maschinen-

arbeit ist ja gar nichts anderes als das vervollkommnete Handwerk, der Unterschied ist, daß das Handwerk umständlich Einzelstücke schafft, die Maschine typische Serienstücke, und wir sollten nicht zögern, die Arbeitsmethode zu fördern, die statt für einen für alle arbeitet.



Die starken Tendenzen zur Normalisierung, zur Serienarbeit, zur Ausnutzung der Maschine im Interesse der Verbilligung des Produktes spiegeln sich auch im modernen Bilde. Warum in aller Welt soll ausgerechnet das Bild nicht an dem Fortschritt der Kultur teilnehmen und von ihm Nutzen ziehen?

Wir sehen, daß die Reduzierung der Farbflächen auf regelmäßige Rechtecke eine Art Normalisierung der Bildelemente bedeutet. (Siehe die Abbildung, die links einen Teil aus Manet Seite 61, rechts einen Teil aus Cézanne Seite 70 vergrößert wiedergibt.) Es kannn nicht überraschen, daß fortgeschrittene Maler von hier aus die maschinelle Herstellung von Gemälden ins Auge fassen.

Darüber großes Entsetzen im Lager der »Kunstfreunde«. Bisher galt es doch als höchster Ruhm und schönster Kitzel der Eitelkeit, das Werk eines Malers, wenn möglich eines alten Malers, im Original zu besitzen, in dem alleinigen und einzigen Exemplar, das er eigenhändig mit dem Pinsel gemalt hatte. Was bleibt denn von Kunst noch übrig, wenn es kein

»Original« mehr gibt, jedes handgemalt, nur einmal existierend, sondern Serien, wenn dasselbe Bild im Maschinenbetrieb hundert- oder zweihundertmal vollkommen gleich hergestellt wird!?

Aber dieses Geschrei ist ganz lächerlich. Die Kunst haftet nicht am »Original«, am einzigen Exemplar. Das ist ein Geldschrankstandpunkt, kein künstlerischer Standpunkt. Es handelt sich nur darum, ob das Bild als Ordnung seiner Farbflächen für vollkommen zu gelten hat. Wenn dies der Fall ist, so macht es künstlerisch gar keinen Unterschied, ob es nur einmal oder ob es tausendmal existiert, ob es mit der Hand oder mit Hilfe von Schablonen, Stanzen, Punzen, Spritztechniken oder sonstwie ausgeführt worden ist. Natürlich hätte aber die Serienherstellung den großen Vorteil einer Verbilligung des Kunstwerks. Man brauchte dann nicht mehr für den Minderbemittelten Reproduktionen, sondern die Produktion wäre derart vollkommen, daß ihre Verbilligung das Produkt selbst zu allen hinführt (Ähnlich verbilligt Ford durch eine Vervollkommnung der Montage das Auto und macht aus einem Luxusgegenstand der Reichen ein Beförderungsmittel für alle).

Selbstverständlich steht die Vereinfachung der Grundformen mit der Möglichkeit der Serienherstellung in engster Wechselwirkung. Sie ist die Voraussetzung. Auch Ford mußte seine Bestandteile für Motor, Chassis usw. möglichst vereinfachen, um die Voraussetzungen für eine Serienproduktion zu schaffen. Keineswegs ist damit notwendig ein Nachteil für die Qualität des Produktes verbunden.

Wir sehen, daß das moderne Bild sich alle neuen Methoden der Wissenschaft und Technik zunutze macht. Es stellt im ganzen gegenüber dem komponierten Bilde der Renaissance und erst recht gegenüber dem koordinierten Bilde des Mittelalters einen wesentlich neuen Typ dar, den des konstruierten Bildes.

Worin besteht das Neue?

Das komponierte Bild ordnete Gegenstände, nicht Farben – oder doch die Farben nur indirekt durch Auswahl bestimmter Gegenstände. Die Farben standen nicht für sich, sondern für etwas anderes; sie bedeuteten etwas Wesensfremdes, nämlich Gegenständliches. Sie waren, wie man es nennen kann, symbolisch oder fiktiv verwendet.

Das neue Bild ordnet sich nicht nach Gegenständen, die ja doch auf dem Umwege der Symbolik, der Fiktion, der Stellvertretung, der Andeutung durch die Farbe erst geschaffen werden, sondern unmittelbar nach den Farben, die hier nicht mehr als Andeutung irgendeiner andern Sache verwendet werden, sondern als das, was sie sind und für sich selbst leisten als Rot, als Hellblau, als Dunkelgrün usw.

So unmittelbar, so eindeutig, so ausschließlich nach der faktischen Leistung verwendet der Konstrukteur, der Techniker, der Maschinenbauer sein Material. Ihm stehen seine Materialien nicht für irgendein anderes, sie bedeuten ihm nicht dieses oder jenes, sondern sie sind etwas, und allein und ausschließlich nach ihrer Leistung verwendet er sie.

Das koordinierte Bild hatte eine spekulativ-theologische, ganz unsinnliche Ordnung; das komponierte Bild eine Ordnung nach Symbolwerten, nach Bedeutungswerten, nach über ihre physische Natur hinausweisenden metaphysischen Werten; das konstruierte Bild ordnet sich nach den positiven, nackten, physischen Seinswerten (Auguste Comte unterscheidet ein theologisches, ein metaphysisches und ein positives Zeitalter).

Fassen wir alles zusammen, was wir von den Eigenschaften des neuen Bildes gehört haben, so kann es uns als die vollkommene Parallele einer neuen Staats- und Wirtschaftsordnung erscheinen, deren Prinzip Lenin also beschrieben hat: »Im Vergleich zum Kapitalismus ist der Kommunismus die höhere Produktivität freiwilliger, zielbewußter und vereinter Arbeiter, die sich der fortgeschrittensten Technik bedienen.«

Was bedeuten denn nun die jetzt so häufig verwendeten Schlagworte: Futurismus, Expressionismus, Dadaismus, Kubismus, Konstruktivismus?

Sie bezeichnen bestimmte Abschnitte im Endkampf um die neue Kunst.

Futurismus und Expressionismus gaben dem gegenständlichen Bilde den Todesstoß.

Die Futuristen (Tafel IX), indem sie zwar noch von Gegenständen ausgingen, diese aber so in- und durcheinanderschoben, daß ihre figürliche Form dabei bis zur Unkenntlichkeit zerbrochen wurde. Sie beriefen sich auf die unerhörte Hast und Fülle des modernen Lebens in der industrialisierten Großstadt, auf die verwirrende Durchkreuzung aller Eindrücke, auf die Verflochtenheit aller Bewegungen, auf das rasende Tempo der modernen Maschinen. Alles dies wollten sie im Bilde anschaulich machen, und das war nicht mehr möglich durch ein geruhsames Nebeneinander der Dinge, sondern nur durch ihre Verknüpfung – dadurch, daß man sie durcheinanderwirbelte.

Die Expressionisten gaben als erste den Gegenstand völlig auf – den Gegenstand, aber noch nicht die Figur.

Was bedeutet das?

Die Expressionisten (Tafel X) bauten das Bildganze aus abstrakten Formen auf. Sie bestimmten die Ausdehnung ihrer Farbflächen nicht mehr nach der Erscheinung irgendwelcher Gegenstände der sichtbaren Außenwelt; sie gingen aber noch nicht so weit, die Ausdehnung ihrer Farbflächen einzig und allein durch das Kraftverhältnis der Farbe innerhalb des Ganzen zu bestimmen, d. h. lediglich als ein bestimmtes Quantum Rot oder Grün, das nicht durch die Linienführung seiner Grenze charakterisiert wird, sondern einzig durch sein Maß, sein Gewicht, seinen Wert. Vielmehr legten sie gerade auf die besondere Umgrenzung ihrer Farbflächen hohen Wert. Sie waren reich in der Erfindung immer wieder neuer, ungegenständlicher, abstrakter Figuren.

(Farbtafel V zeigt die 3 Möglichkeiten: Gegenstand – abstrakte Figur – Quantum.)

Wenn sie nun diese nicht mehr der Erscheinung, dem Aussehen der als Modell dienenden Gegenstände entliehen – woher sonst nahmen sie sie? Sie erfanden sie frei.

Also waren die Formen des Expressionisten willkürliche Formen – Formen, die kein Mensch kontrollieren konnte, Formen, für die es keinen Maßstab der Richtigkeit gab?

Jedenfalls keinen Maßstab der äußeren Natur. Wohl aber sollte es für sie einen andern Maßstab geben – in der inneren Natur des Menschen.

Nicht mehr waren die Erscheinungen von Baum, Berg, Gesicht, Tier, Pflanze, Landschaft der Maßstab – aber die Stimmungen, Erregungen, Empfindungen des Menschen sollten einen Maßstab geben.

Es waren also die Stimmungswerte der Farbe, die von den Expressionisten in erster Linie ausgenutzt wurden. Die Farben standen nicht für sich selbst, sondern wiederum für etwas anderes. Ihre Verwendung war wieder eine symbolische. Einst standen die Farben für Dinge der Außenwelt, jetzt für Dinge der Innenwelt, aber jedenfalls: sie standen für etwas anderes.

Der Expressionismus brachte zunächst viel Wertvolles, weil er die Befreiung von der äußeren Naturrichtigkeit eroberte, aber er endete in einer sentimentalen Gefühlsduselei, ja, im schlimmsten Dilettantismus. Gewiß, die Formen der Kreise, Zacken, Strahlen, Kurven, Knoten, Blitze, die er verwendete, sollten nicht willkürlich gesetzt sein, sollten an Empfindungen, die jeder Mensch mitempfinden kann, ihren Halt, ihren Sinn finden, und hatten ihn bei einem Kandinsky unbedingt. Aber wer kann in einen Menschen hineinsehen und ernsthaft kontrollieren, ob sich in jedem Falle die Empfindung mit der Farbfläche, die sie ausdrücken soll, wirklich decke? Diese Unmöglichkeit ermunterte doch allzu Viele, Expressionen zu malen, mit der einzigen Be-

gründung: »Ja, so empfinde ich, und solange Ihr mir nicht beweist, daß ich nicht so empfinde, habt Ihr meine Malerei als Kunstwerk anzunehmen.«

Die Dadaisten kritisierten diese Gesinnung, indem sie mit Recht sagten: Selbst gesetzt den Fall, Ihr empfändet so und Eure Malerei gäbe Eure Empfindungen auch richtig wieder – warum behaltet Ihr das nicht für Euch? Was geht die Welt Eure Empfindung, Euer ganzes, lächerliches, kleines Ich an? Wir leben nicht mehr in einer Zeit, da wir die persönlichen Einzelempfindungen wichtig nehmen; Ihr kommt 100 Jahre zu spät. Jetzt ist es wichtig, in den Gang der Welt einzugreifen, lebendig zu sein, nicht Gefühlchen in Farbe auf Leinwand zu malen und in Goldrahmen zu stecken. Eure abstrakte Symbolik ist eitle und selbstgenügsame Feigheit, ist Flucht aus der Wirklichkeit, Folge einer zwiespältigen Stellung zur Welt – Dualismus – Tragik.

Manche gingen so weit, den Wert und Sinn der Kunst in unserer Zeit überhaupt zu leugnen. Nicht wenige Maler hingen tatsächlich die Malerei an den Nagel. Aber diese übersahen, daß es eine andere Methode der Bildgestaltung gab, die zu Resultaten führte, die vom Vorwurf der selbstgenügsamen Sentimentalität nicht mehr getroffen werden konnten.

Die Kubisten (Tafel XI) waren von vornherein nicht auf Ausdruck, Seele, Empfindung bedacht, sondern auf Logik, Konsequenz und Einheit des Bildaufbaues. Sie entwickelten jene Erkenntnis Cézannes weiter, daß die Natur aus Kugel, Kegel und Zylinder besteht, d. h. sie nahmen als Elemente ihres Bildes einfache, geometrische, gleichartige, mindestens sehr verwandte und regelmäßige Formen.

Ähnlich aber wie die Futuristen sind sie insofern noch Künstler des Überganges, als sie ausgehen von bestimmten Gegenständen, die sie nicht, wie die Futuristen, ineinanderschieben, bis sie unkenntlich werden, sondern in Dreiecke, Kreise, Rechtecke, Quadrate usw. aufteilen und zerlegen.

Es handelt sich also bei ihnen noch um ein Kompromiß aus der Figur des Gegenstandes und der Bildform, sie suchen zur einwandfreien Bildform zu gelangen durch Korrekturen am Gegenstand – Korrekturen, die so weit gehen, daß besonders der ungeübte Betrachter die Ausgangsform nicht mehr erkennt. Aber gleichviel – vorhanden ist sie als Gegenstand der äußeren Natur. Alle Methoden, mögen sie unter sich noch so verschiedenartig sein, durch Korrekturen aus der gegenständlichen Figur die Bildform zu gewinnen, bezeichnen wir als »Stilisierung«.

Wie auf den noch gegenständlichen Futurismus der abstrakte Expressionismus, so folgt auf den noch figürlichen Kubismus der abstrakte Suprematismus.

Indem er kollektiv vom Ganzen, vom Raum des Bildes ausgeht und vom Gleichgewicht des Ganzen aus polar die Spannungen in Schwebe hält, kennt er kein Figürliches mehr, weder naturalistisch noch kubistisch. Er kennt nur Maße, Gewichte, Quanten und sucht die neutralste, einfachste, selbstverständlichste Dosierungsart: das Rechteck, das Quadrat. (Farbtafel VI.)

Ich würde mich nicht wundern, wenn mancher Leser hier, wo wir die innere Entwicklungsgeschichte der neuen Kunst bis zu einem gewissen Abschluß geführt haben, bei sich dächte: Wohl, es mag so sein. Ist aber das Resultat noch Kunst? Wo ist denn der Mensch bei alledem geblieben?

Eine sehr wichtige Frage. Wir müssen ihr zum Schluß einige Betrachtungen widmen.

War das mittelalterliche Bild, das Renaissancebild, wirklich menschlicher als das suprematistische? Ist das gegenständliche Bild menschlicher als das Bild Mondrians? (Farbtafel VIII.)

Eine Gegenfrage.

Wird eine Mietskaserne in Berlin N, drei Höfe, zwei Seitenflügel, fünf Treppen – wird sie menschlicher durch eine schöne Fassade? Und: worauf kommt es bei dem Haus-

bau an, auf die Fassade oder auf den Grundriß? Dieser bedingt die Lage, die Größe, die Beleuchtung, die Lüftung, die Erwärmung der Wohnungen, während die mehr oder minder schöne Fassade auf alle diese, das Leben des Menschen ganz real bestimmenden Dinge völlig ohne Einfluß ist. – Also kommt es doch wohl auf den Grundriß an.

Die schöne, menschliche Fassade ist vor dem schlechten Grundriß eine grausame, unmenschliche Lüge.

Dennoch lieben die meisten Menschen diese Talmifassaden und kümmern sich nicht um den Grundriß, der ihnen als eine kalte, abstrakte, mathematische Zeichnung menschlich uninteressant erscheint. Sie ahnen nicht, daß dieser Grundriß ihr Wohlbefinden, ihre Gesundheit, ihr ganzes Leben tiefgehend beeinflußt, sie ziehen ihm die Betrachtung der Fassade vor, weil deren Ornamente und Gipsschnörkel bequemer anzuschauen, leichter zu verstehen sind.

Bequemer ist allerdings die Fassade, aber trotzdem ist sie nicht menschlicher, sondern eben das genaue Gegenteil. Ist das Haus wirklich in Ordnung, dann braucht es keine Fassade.

Die liebenswürdigste, freundlichste, hübscheste Fassade ist unmenschliche Lüge vor einem schlechten, gewissenlosen Grundriß.

Ob ein Haus menschlich ist, nämlich menschenwürdig, gesund, gut, richtig, das bestimmt der unmenschliche Grundriß, nicht die menschliche Fassade.

Wenden wir diese Einsicht auf das Bild an.

Auch im Bilde des Mittelalters und der Renaissance können wir von Grundriß und Fassade sprechen, und dann ist von diesen Bildern zu sagen, daß sie eine menschliche Fassade hatten bei einem unmenschlichen Grundriß, daß auch bei ihnen das Menschliche nur die Fassade betraf.

Das heißt, sehen wir nur auf die gegenständliche Vorderwand, dann sind jene Bilder menschlich, bequem, verständlich und liebenswürdig; sehen wir aber auf ihre innere

Verfassung, ihre Methode der Farborganisation, dann sind sie unmenschlich, da sie, wie wir erkannten, auf dem Prinzip der Ausbeutung, der Unterdrückung errichtet waren.

Machen wir es uns immer wieder am Grundriß des Wohnhauses deutlich, daß es der kalte, mathematische, langweilige, rechnerisch-unpersönliche Grundriß ist, der dem Menschen zu helfen vermag, der ihm Zufriedenheit, Wohlbefinden, Gesundheit, Lebensfreudigkeit in seinen Räumen geben kann, daß aber die Fassade, auch die feinste, beste, darauf ganz und gar ohne Einfluß bleibt, sich um den Menschen überhaupt nicht bekümmert.

Das Bild Mondrians ist freilich nicht so bequem anzuschauen wie ein Blumenstilleben; es kennt keine Vorderwand, keine Fassade mehr, wir sehen unmittelbar die Organisation seiner Farbkräfte. »Es stellt nichts mehr vor« im wörtlichsten Wortsinne; es stellt keine Wand mehr vor seine Arbeitsleistung. Diese liegt offen zu Tage, weil sie sauber ist und nichts zu verbergen hat.

Diese Arbeitsleistung aber ist das Entscheidende. Sie geschieht hier in vollkommener sozialer Ordnung und deshalb ist ein Bild Mondrians so unendlich viel menschlicher als das gegenständliche Bild.

Das wirklich neue, moderne Bild (Titelbild, Farbtafel VI, VII, VIII, Tafeln XII–XXIV) ist – mit seinen Mitteln, den Mitteln der Farbe gestaltet – ein Vorbild sozialen Tuns und darum von so großem menschlichem Werte.

Seine Präzision, Folgerichtigkeit, Einfachheit, Regelmäßigkeit wirkten auf viele als Seelenlosigkeit. Nun ja, es erzählt uns nicht schwärmerisch, wie gut und schön es wäre, Dinge zu tun, die wirklich einzig und allein von Wert sind, wenn sie getan werden, nicht aber, wenn von der Notwendigkeit und Schönheit, sie zu tun, gesprochen, gemalt, gedichtet, gesungen, deklamiert wird. Beweisen wir unsere gute Seele, indem wir praktisch helfen, wo wir können. Das ist mehr wert, als hübsch gemalte Wohltätigkeit gerührt betrachtet.

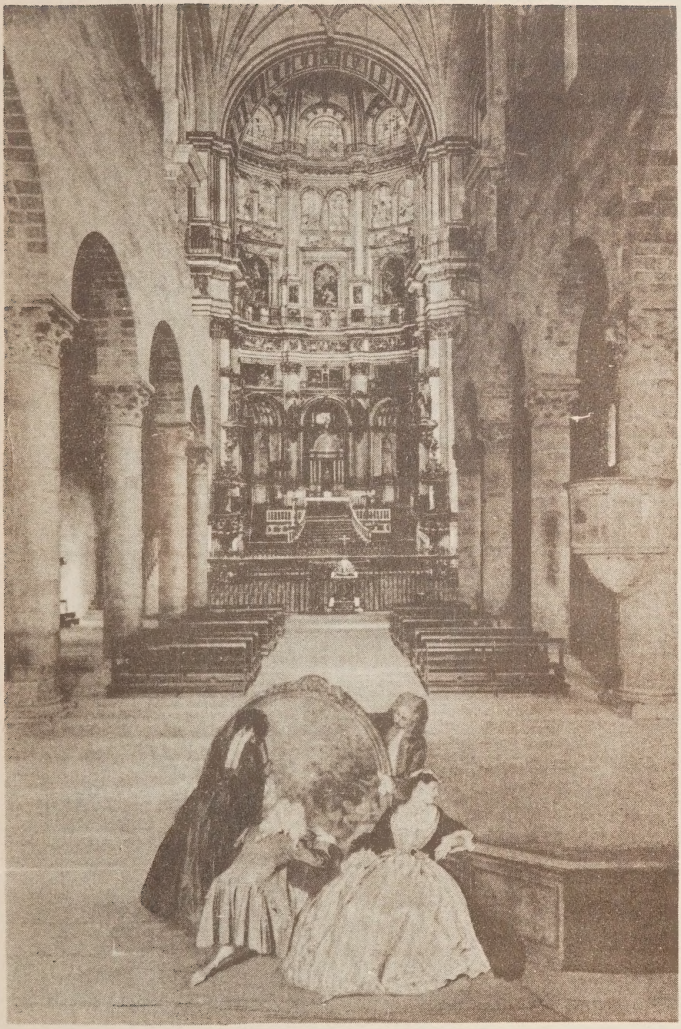
Das Bild ist nicht mehr ein am Bau der menschlichen Gesellschaft außen zur Verschönerung angebrachtes Ornament, müßig und distanziert, sondern ein Wille, eine Aktivität und eine sittliche Kraft innerhalb der Gesellschaft aller Arbeitenden selbst. Es genießt nicht mehr Verehrung, es hilft für die wahre, vollkommene Gestaltung aller menschlichen Kräfte kämpfen – kämpfen auf seine Weise, indem es an einem Beispiele, den Farben, zeigt, wie vollkommene soziale Einheit geschaffen ist. Es ist voller Energie und Spannkraft, nicht mehr gemütlich, zipfelmützenhaft, butzenscheibenromantisch, sondern kühl, entschlossen, klar und gut organisiert.

Die Kunst früher war auf eine menschliche Art unmenschlich, ein patriarchalischer Sklavenhalter.

Die Kunst heute ist auf eine unmenschliche Art menschlich, ein phrasenlos klarer Befreier (Diktatur des Proletariats), um in einer klassenlosen Gesellschaft auf eine menschliche Art menschlich zu sein. »Es wird eine Welt vorstellbar, in der Lüge, Verdächtigung, Betrug, Gewalt, Zerrüttung durch Laster keinen Platz haben, in der nicht mehr der Gegensatz der Völker, Staaten, Nationen, Rassen, Klassen – sondern der Gegensatz sittlich strebender und unsittlicher Menschen entscheidet, in der die Person nicht mehr nach dem Zustande, in den die Natur sie hineinversetzte, nach den zufälligen Umständen ihrer Geburt, sondern nach ihrem sittlichen Werte beurteilt wird.« (Ernst Marcus.)

Je müßiger und distanzierter das Bild war, um so größer war die Verehrung, die es genoß.

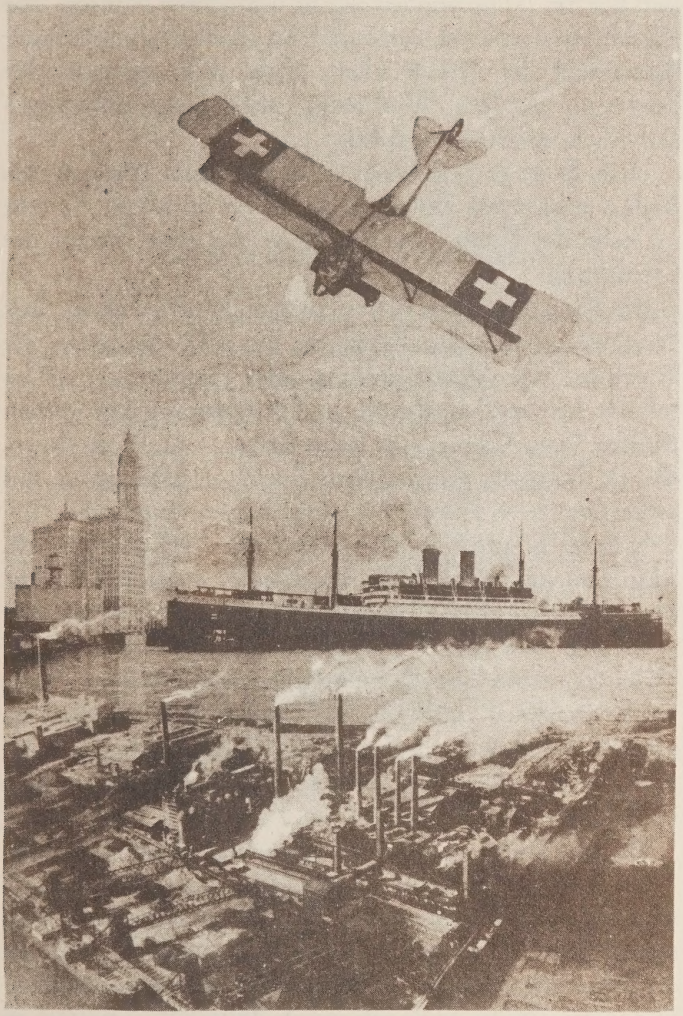
Das mittelalterliche Heiligenbild war auf dem Altar jeder Berührung mit dem Menschen entzogen – hinter Chorschranken, Lettner, Altarstufen; entzogen auch durch das ungewisse Licht der bunten, dunklen Scheiben, das sich mit dem Licht der Kerzen mischte; entzogen durch Wolken des Weihrauchs. Vor ihm knieten die Menschen und beteten wie zu den Heiligen selbst, die es darstellte.



Das Bild wurde profan. Aus der religiösen Verehrung wurde die ästhetische. Der Liebhaber kniet vor dem Bilde, als sei es ein Heiliges, Göttliches, nicht aber mehr, weil es die Mutter Gottes oder den Gekreuzigten ihm vor Augen stellt, sondern weil es so gut gemalt ist. Der Heilige ist aus dem Bilde verschwunden, er ließ ihm nur seinen goldenen Nimbus, der jetzt als Goldrahmen einen Heiligenschein um das Bild legt und ihm die nötige Distanz gibt. Das ist die Zeit, in der die Kunst vergöttlicht, mit einem Nimbus, einer Gloriole umgeben wurde. Aber dafür mußte sie auch tatenlos, müßig, geduldig in der Ferne tronen. »Der Wert muß, wenn er sich nicht begnügen soll, in einem Reiche absoluter Worte tatenlos zu tronen, auf das Reale wirken können, also zum Zwecke werden.« (Kurt Riezler.)

Das neue Bild gibt den distanzierenden Rahmen auf. Es braucht, ja es wünscht keinen fremden Strich zwischen seiner »Kunst« und der »profanen Alltagswelt«; denn seine Stellung ist nicht mehr – wir wiederholen es – die eines Ornamentes am Außenbau unserer Gesellschaft, sondern ist innerhalb der Gesellschaft die eines Tätigen, Wollenden, Arbeitenden.

Es will helfen, den Bau der Gesellschaft verbessern, es will mit seinen Mitteln teilnehmen an der großen Aufgabe, die vor uns allen steht, der Gestaltung unseres Lebens in allen seinen Beziehungen.



So ist die Arbeit des Malers kein Luxus mehr, den sich Reiche zur Ausschmückung ihrer Räume leisten können, und der der Allgemeinheit nur in besonderen Museen, den Kirchhöfen der Kunst, zugänglich ist, sondern unmittelbarer Bestandteil der Arbeit aller. Nicht mehr Schmuck für Feiertage, sondern Werkzeug, nicht mehr dekorativ-ästhetisch, sondern produktiv.

Deshalb ist es berechtigt, in der heutigen Malerei den Beginn eines neuen Zeitalters der Kunst zu sehen. Es tritt an Stelle der Kunst im alten Sinne das neue Prinzip der Gestaltung.

Die Kunst im alten Sinne trennte die Menschen. Ihre Prinzipien waren die Prinzipien des Klassenstaates, die Prinzipien der Unterdrückung und Ausbeutung. Also gehörte sie den Zwingherren und Ausbeutern. Die andern durften ihren Glanz von ferne bewundern. Von denen, die sie besaßen, wurde diese Kunst vergöttlicht, – das sollte über ihren Klassencharakter hinwegtäuschen.

In einem langen Kampfe eroberte sich die Kunst Freiheit, schuf sich im neuen Bilde eine Organisation der Kräfte, die keine Unterdrückung mehr kennt, ein Vorbild sozialer Ordnung, und damit wurde sie aktiv, erfüllt von dem Wunsche, nicht nur die Farben, sondern die ganze Fülle der Wirklichkeit nach gleichen Grundsätzen zu gestalten. Und damit hat sie zugleich alle Klassentrennung hinter sich gelassen. »Kunst soll das Leben nicht erklären, sondern verändern.« (Karl Marx.)

Die alte Kunst trennte, die neue Gestaltung verbindet.

Die Grenze des Rahmens wurde gesprengt, die ästhetische Isolation durchbrochen. Der Wille der Gestaltung nimmt nun alle Kräfte in sich auf. Er verbindet sich mit der Maschine, mit der Technik, nicht um ihnen dienstbar zu werden. Nein, um auch sie als Mittel für sein Ziel zu verwenden: der Ordnung unserer Welt als einer Gemeinschaft aller in Freiheit Arbeitenden.

Bezeichnung der Textbilder

Seite 48: *Bartolo di Maestro Fredi.* Verkündigung, gemalt um 1380
„ 51: *Raffael.* Madonna della Sedia, gemalt um 1516
„ 54: *Pieter Claesz.* Stilleben, gemalt um 1630
„ 60: *Rembrandt.* Der Gelehrte, gemalt um 1633
„ 61: *Edouard Manet.* Im Segelboot, gemalt um 1873
„ 70: *Paul Cézanne.* Der Steinbruch, gemalt um 1900

Für Erlaubnis zur Wiedergabe der Bilder von Raffael, Claesz, Mondrian, Rodzenko, Feininger und Severini danken wir der «Photographischen Gesellschaft», Charlottenburg 9 – zur Wiedergabe des Holzschnittes von Boccioni Herrn Professor G. V. Callegari, Verona, für die übrigen Tafeln dem Sammler Gabrielson in Göteborg und Arthur Segal, Berlin.

Buch-Umschlag, Experimentelle Tafeln und Illustrationen Seite 14, 19, 78, 83 und 85 sind von Oskar Fischer, Berlin.

ARBEITERJUGEND-VERLAG

Berlin SW 61, Belle-Alliance-Platz 8

*

Die Überfahrt am Schreckenstein

Eine Einführung in die Kunst, von Dr. Adolf Behne, mit 9 Bildern, 88 Seiten, Mk. 1,80

Hinan zum Leben

Zehn farbige Originalsteindrucke von Alfred Hanf mit Begleitwort von W. Bähr, Mappe 45 × 35 cm
Preis Mk. 4,–; Liebhaberausgabe Mk. 15,–

Ludwig Frank

Holzschnitt, auf Büttenpapier 30 × 22 cm. Ein markantes Bildnis des sozialistischen Führers, Mk. 0,50

Zwei Wandsprüche

mit Linoleumschnitt von Schulze-Keller, zweifarbig auf Karton, Text: Gedichte von Bröger »Der steinerne Psalm« und »Dem Tag entgegen«, Größe 23 × 31 cm, je Mk. 0,25

Die Reihe der deutschen Arbeiterdichter

Jeder Band in Halbl. Mk. 0,90, kart. Mk. 0,50, Doppelband in Halbl. Mk. 1,50, kart. Mk. 0,90

Bisher erschienen Bändchen von:

Diederich, Krille, Schönlank, Bröger, Barthel (Doppelband), Henckell, Lessen, Jürgen Brand und Jüngste Arbeiterdichtung (Doppelband). In Vorbereitung befinden sich: Heinrich Lersch (Doppelband), Gerrit Engelke, Preczang, Alfred Thieme, Walter Schenk und andern

Alte und neue Balladen

zur Laute gesetzt von Franz Mehlich, Mk. 0,80

Die drei Tore

neue Geestländer Tänze von Helms und Blasche, mit Klaviersatz, Mk. 0,60

Neue Volks-Musik-Kultur

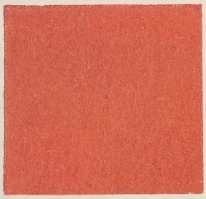
von Dr. A. Guttmann, Mk. 0,50

Vollständige Verlagsliste steht zur Verfügung

ZINNOBER

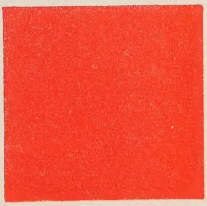
KRAPPLACK

ENGLISCHROT

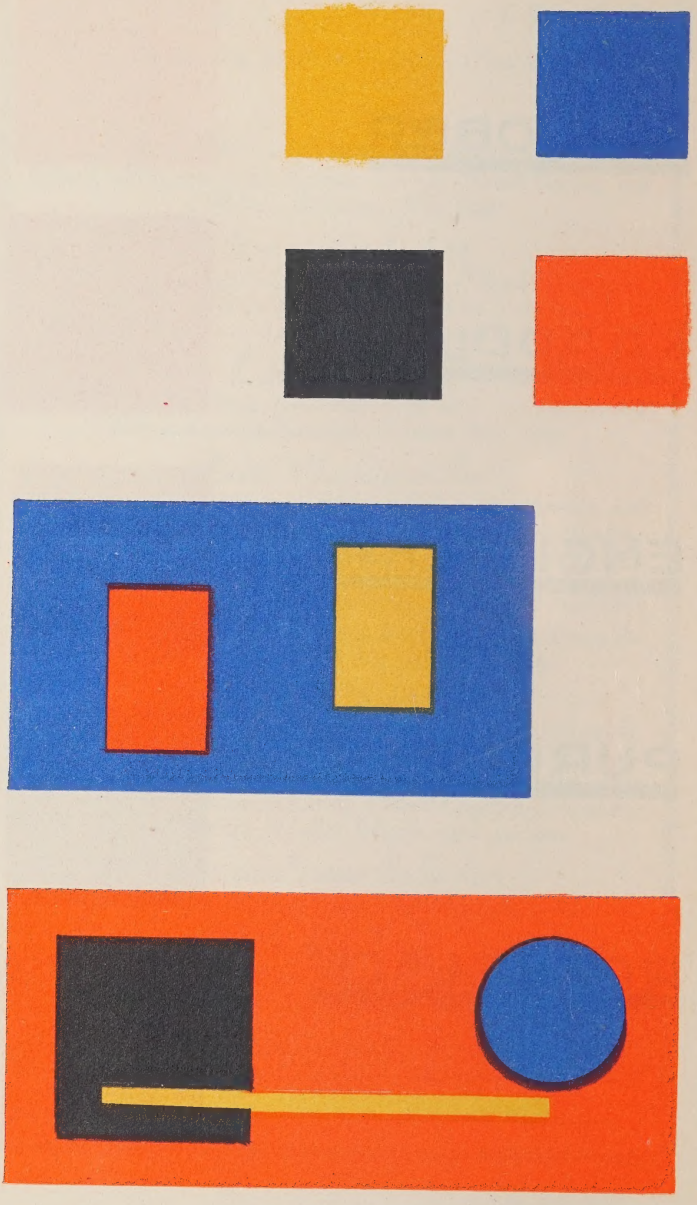


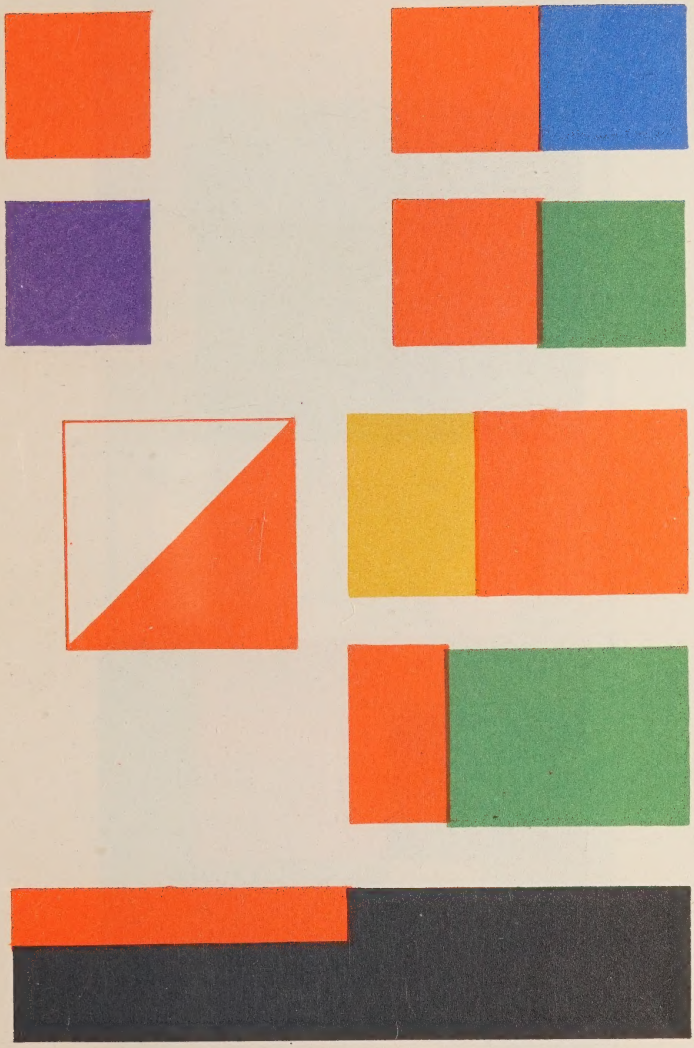
PURPURLACK

ROTERLACK

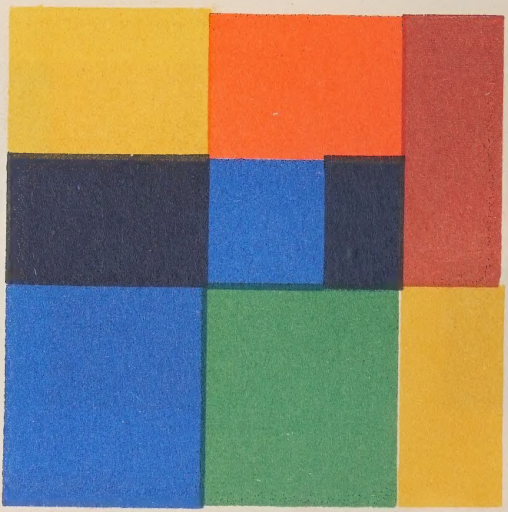


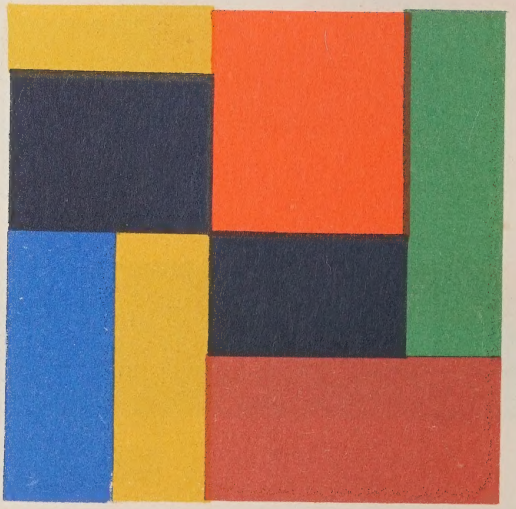
Farbtafel II

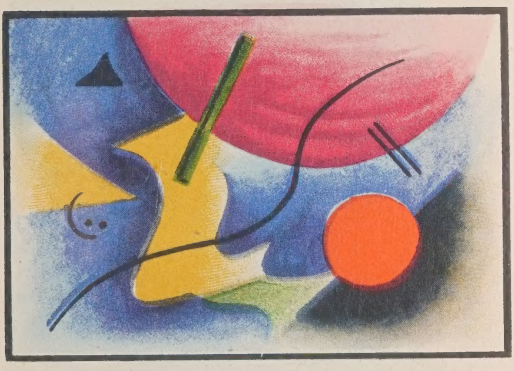


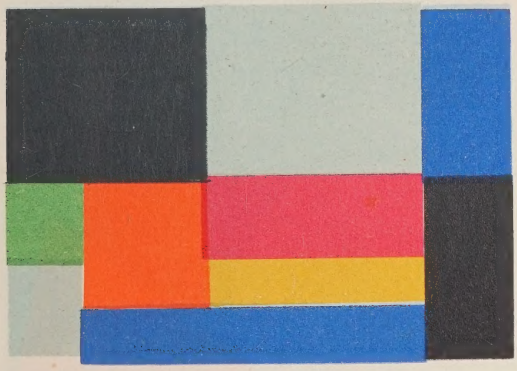


Farbtafel IV



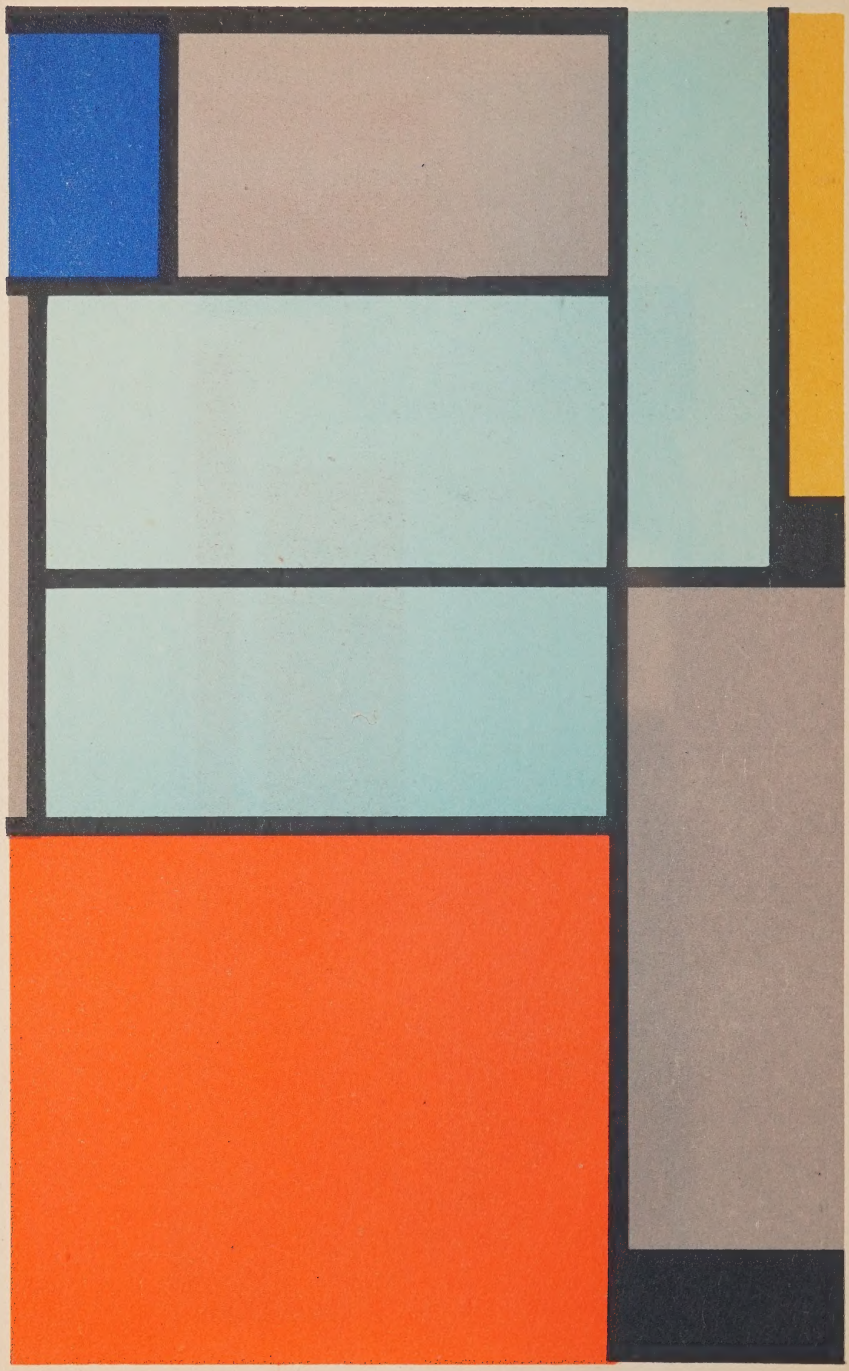






Farbtafel VI

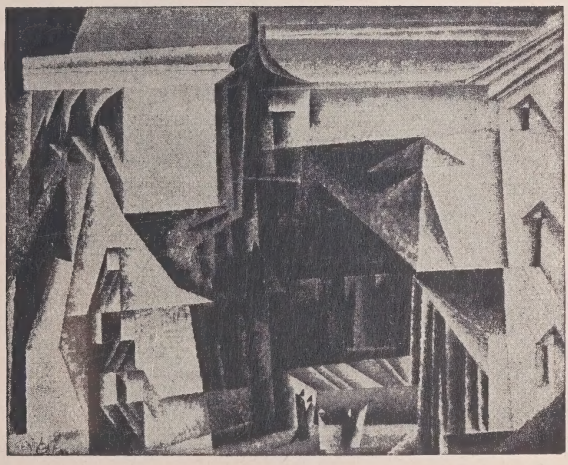
Farbtafel VIII



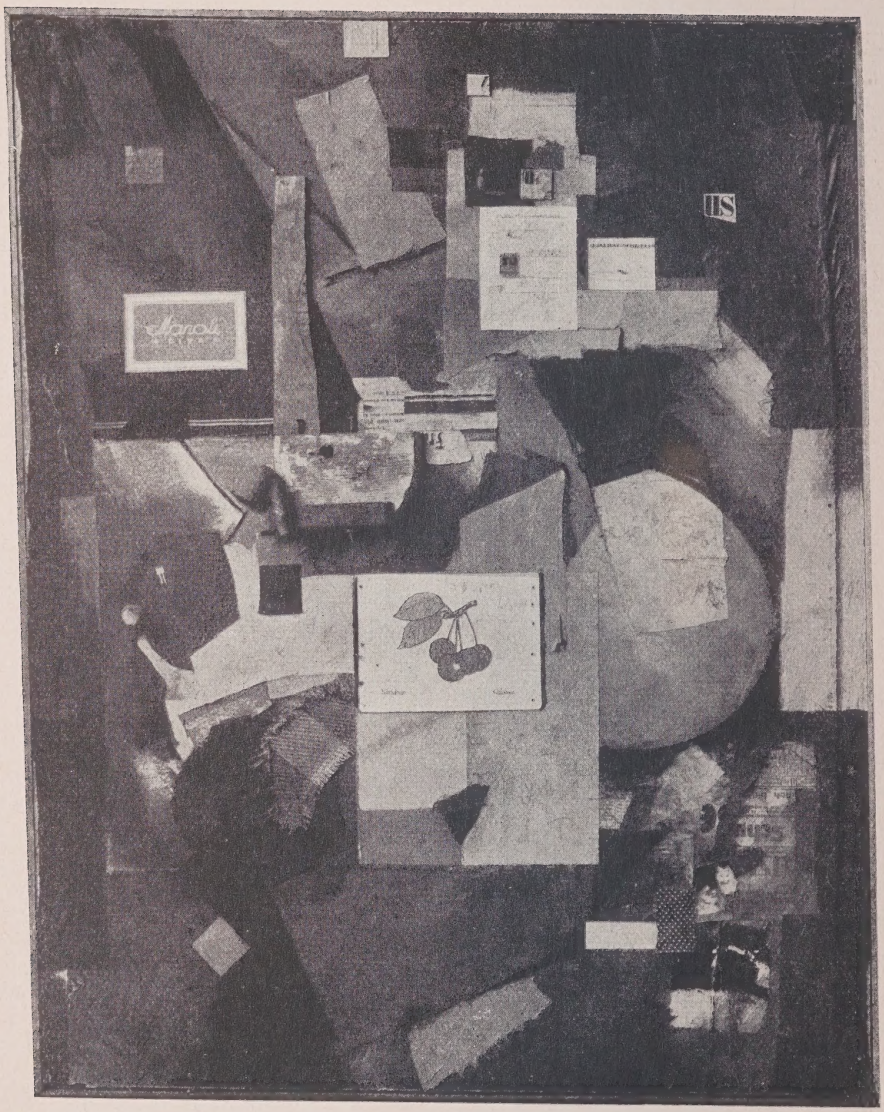
GINO SEVERINI: TÄNZERIN

UMBERTO BOCCIONI: ABSCHIED

WASSILY KANDINSKY:
SCHWARZER FLECK 1923

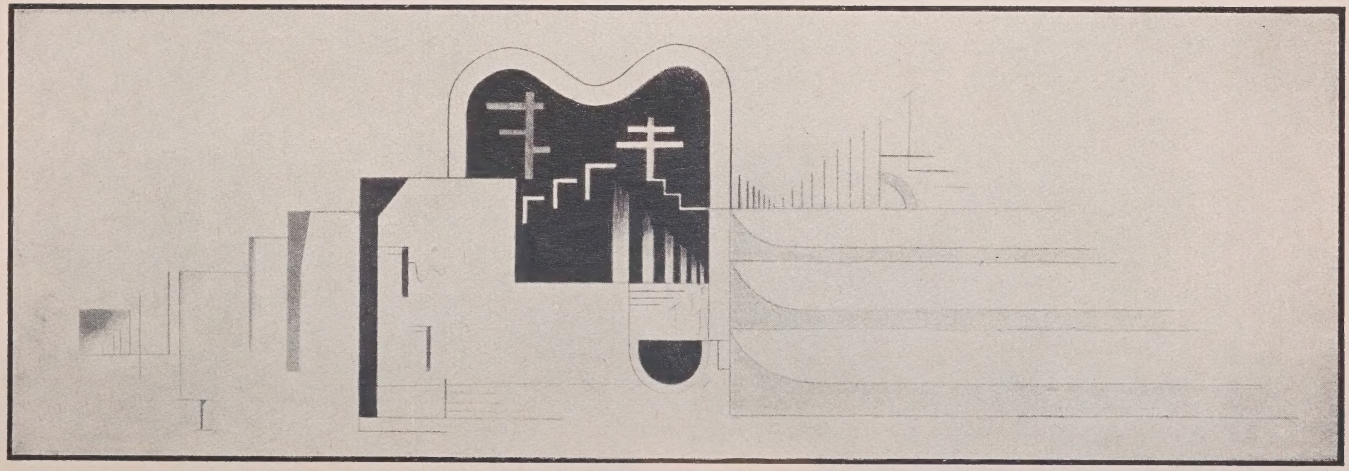


LYONEL FEININGER: KIRCHE

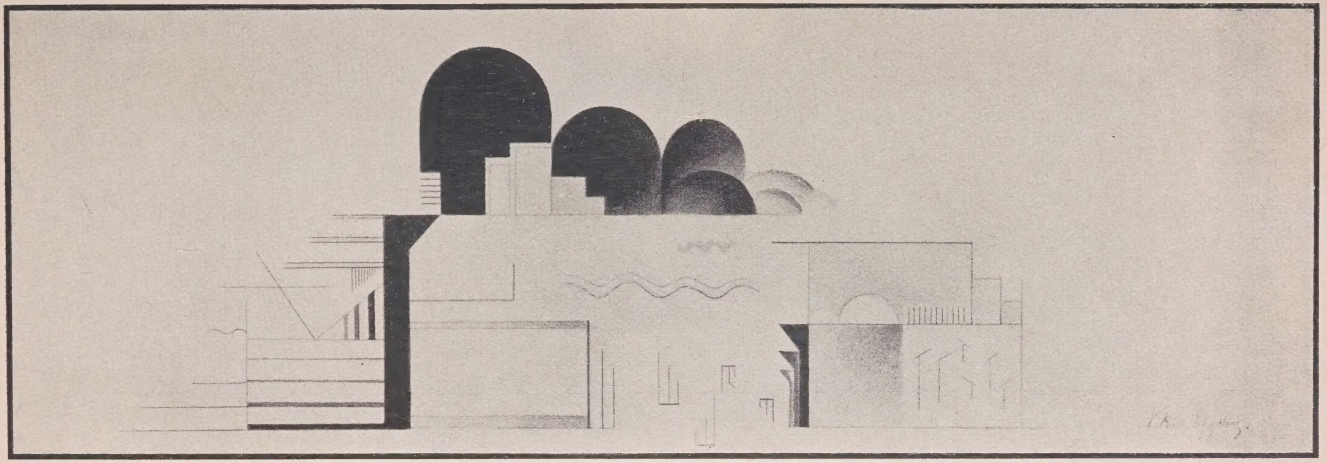


KURT SCHWITTERS:
KIRSCHBILD

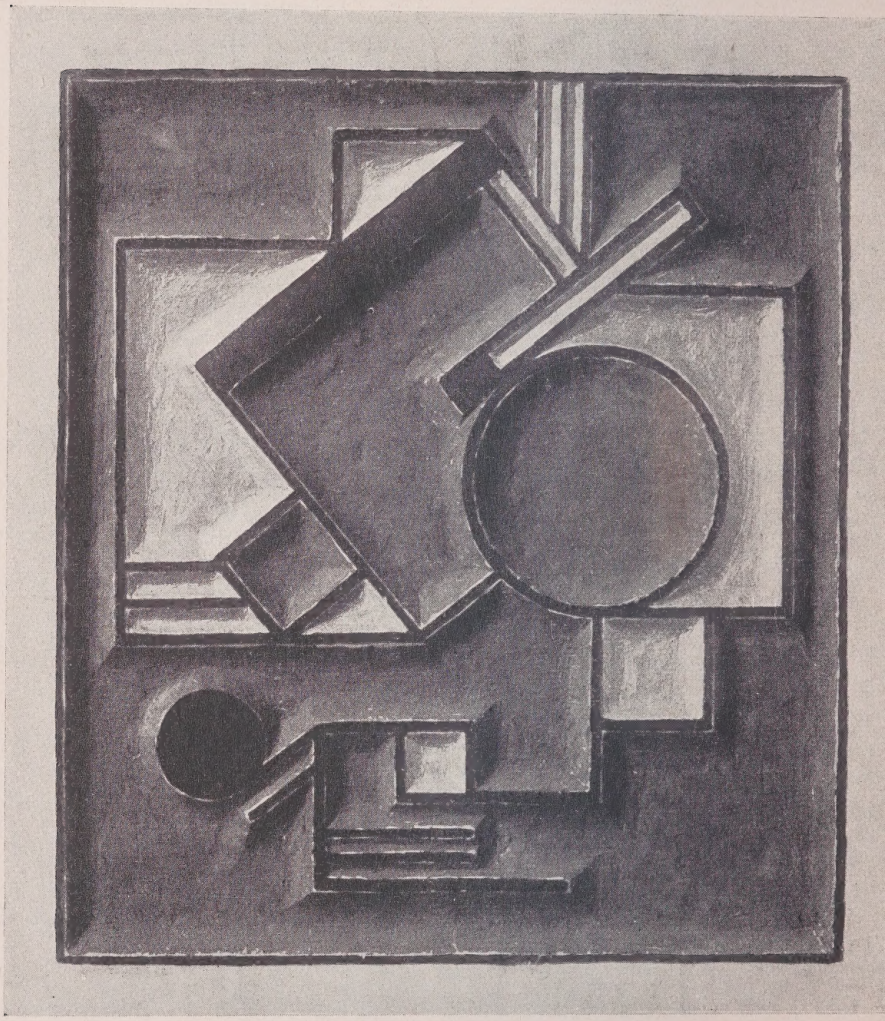
OSKAR FISCHER:
DIE BLITZMASCHINE



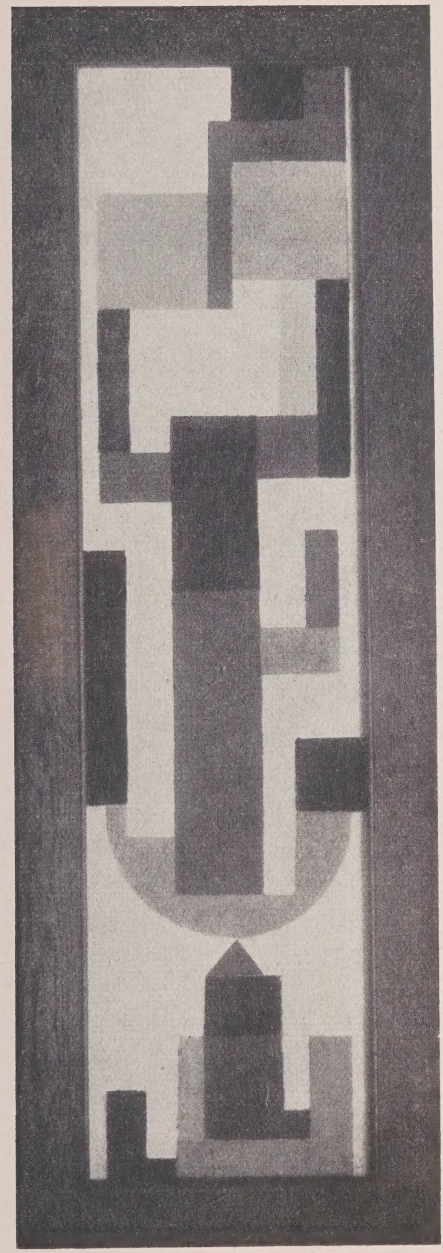
VICKING EGGELING: FILMROLLE, PERIODE 2



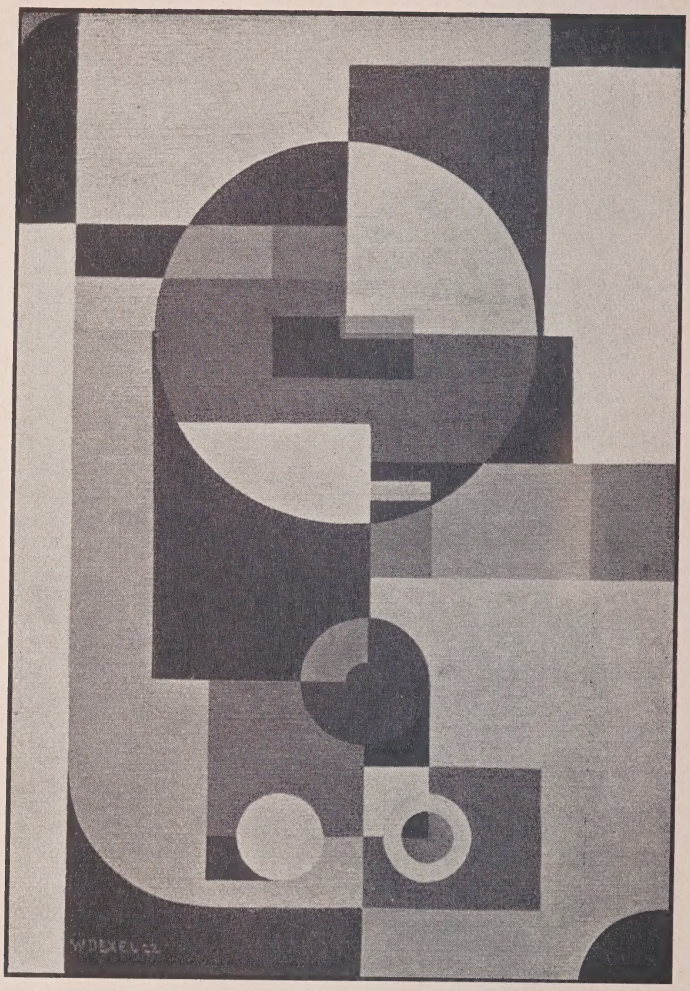
VICKING EGGELING: FILMROLLE, PERIODE 2



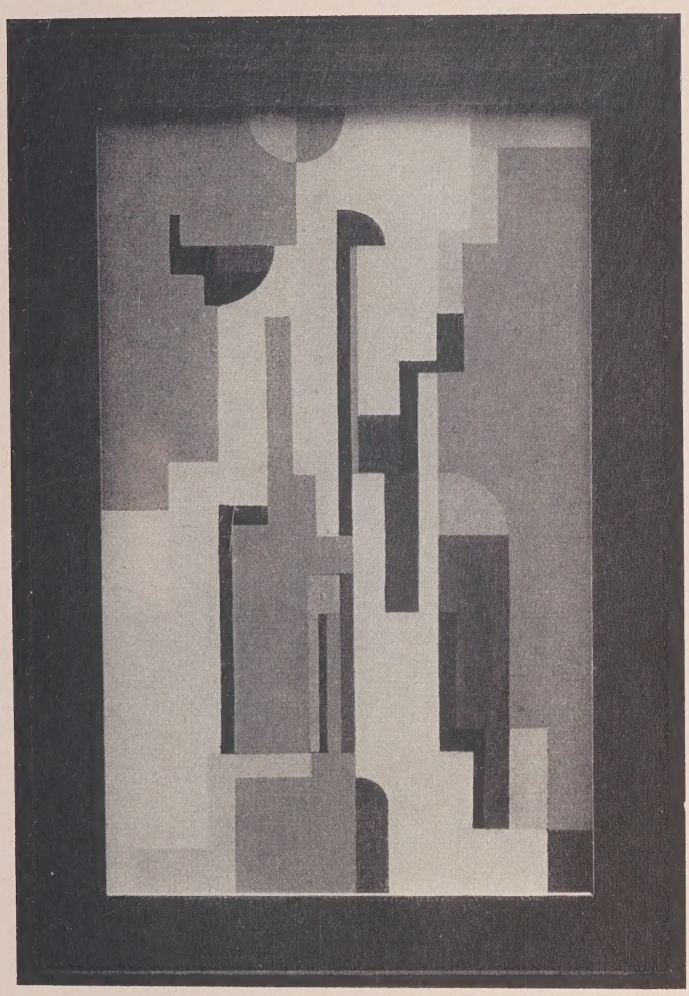
ERICH BUCHHOLZ:
AUFGESCHLAGENES BUCH 1922



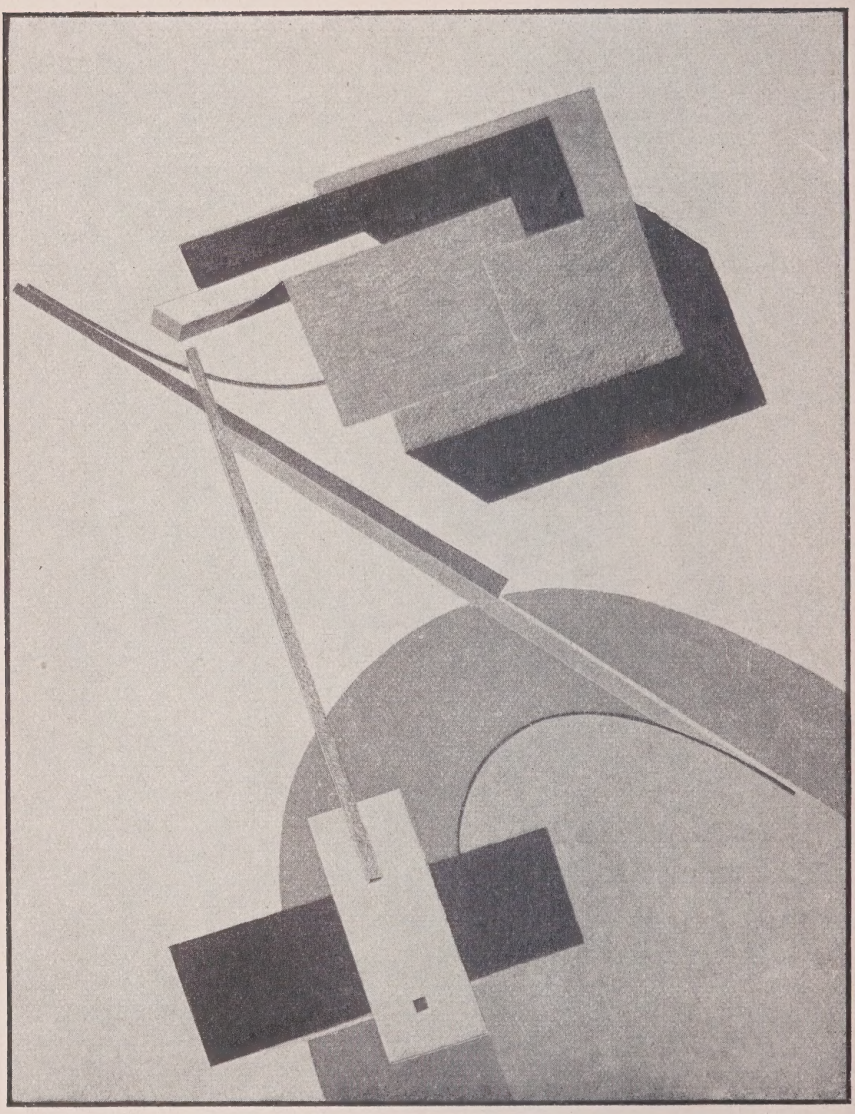
ERICH BUCHHOLZ
GLASBILD 1922



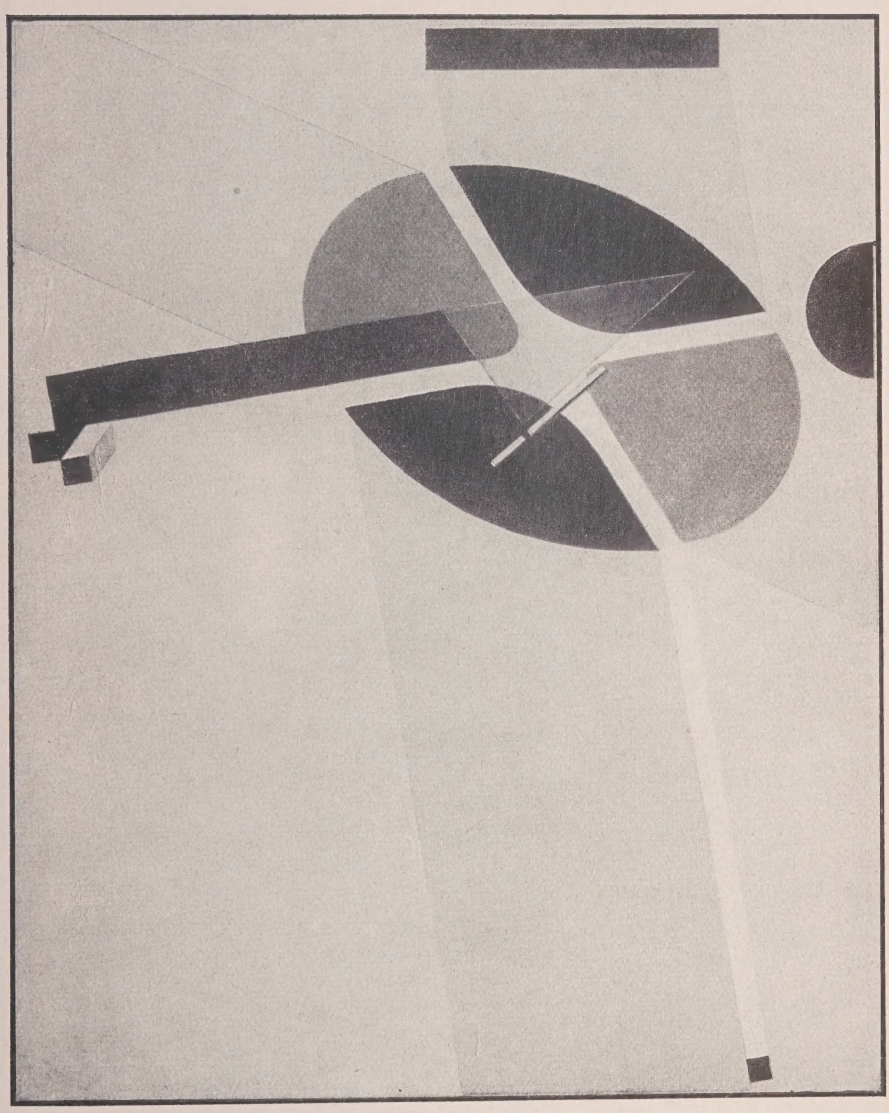
WALTER DEXEL:
DER ELEKTRISCHE ZÄHLER 1922



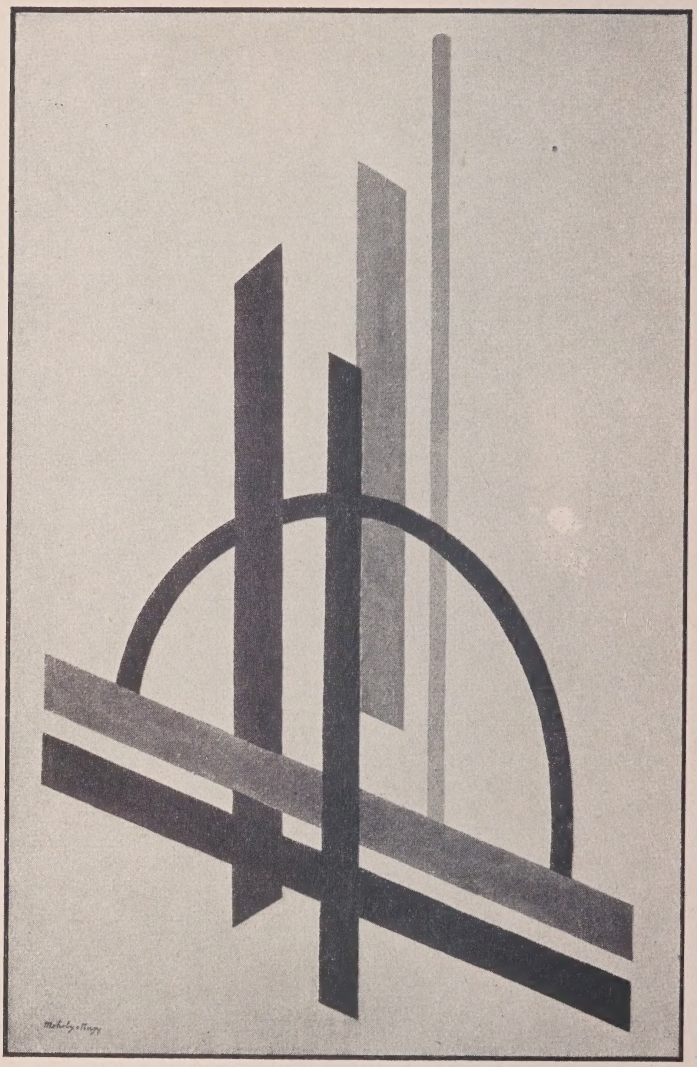
WALTER DEXEL:
GLASBILD 1922



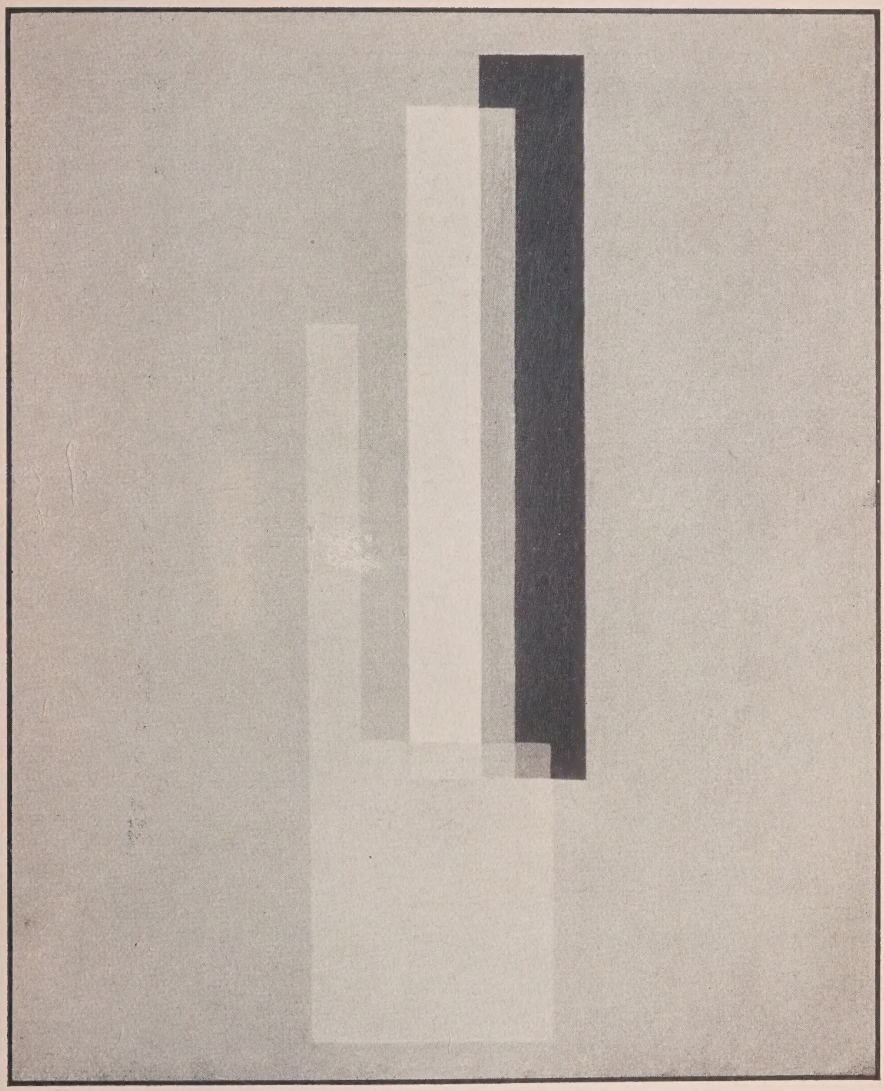
EL LESSITZKY: PROUN B111. 1922



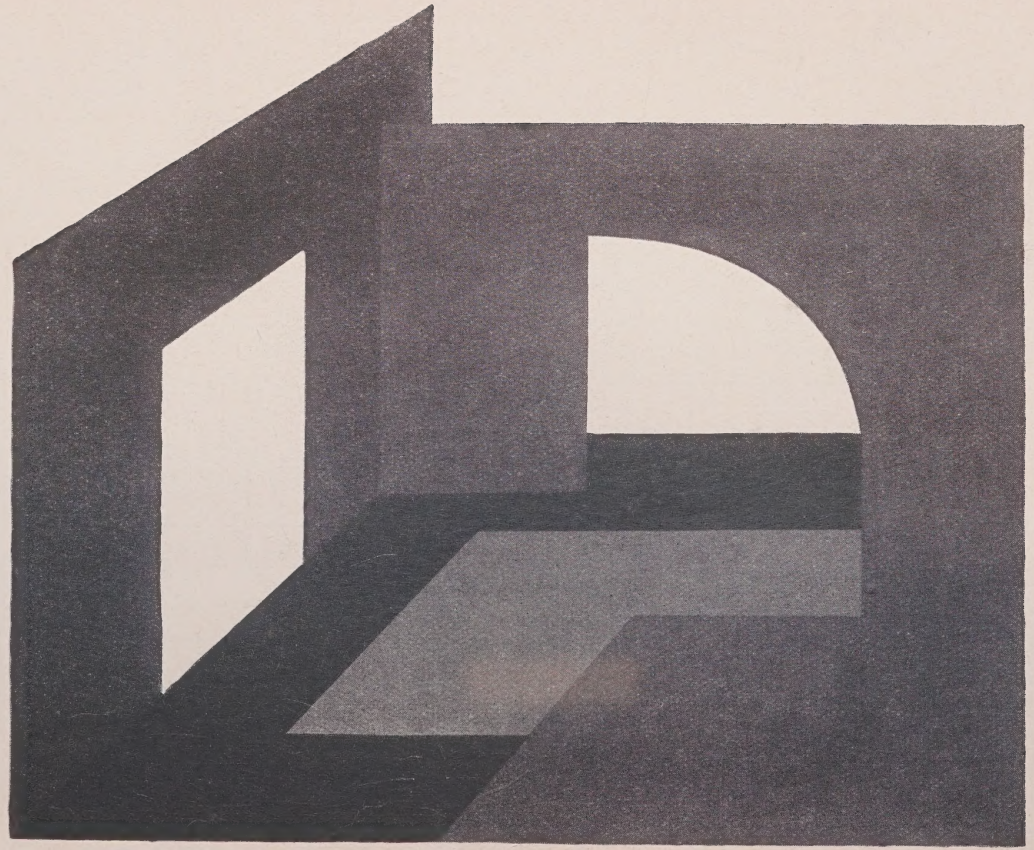
EL LESSITZKY: PROUN G 7. 1923



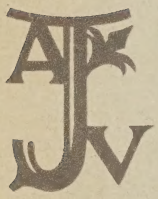
LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY:
EXCENTRISCHE KONSTRUKTION 1921



LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY:
KONSTRUKTION 1922



LADISLAUS PERI: RAUMKONSTRUKTION 1922

SPECIAL 84-B
16607-3

THE GETTY CENTER
LIBRARY